المكتبة الثقافية

هوامش في الدراما والنقد

يم حمادة





المكتبة الثقافية
٤٣٤

هوامش فى الدراما والنقد

الاخراج الفنى : محمد قطب

هوامش فى الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٨

هامش الهوامش

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة فى الدراما ، والنقــد النظرى والتطبيقى ، اختيرت ــ فى حــدود المساحة المتاحة هنا ــ مما نشرته فى صحف ومجــلات واذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا تفسح صدرها ــ عادة ــ للدراســات أو البحوث المتخصصة المطولة . ولكنها ــ فى نفس الوقت ــ تحرص على المشاركة فى تثقيف قارئيها ، باطلاعهم على معارف شتى فى ميادين الثقافــة والفــكر . ولذلــك ، كانت تلك المقــالات القصيرة ــ عند التحرير ــ خاضعة لسلطة الحيز المكانى والزمانى الجد محدود .

ولقد آثرت اختيار بعض شـــواردها التى لاتزال تنبض بالحياة ، وتصلح لأن تكون هوامش مفيدة لمتون الدراسات الفضفاضة التى تتاح للقارىء الذى يسعى الى النهل من موضوعات فى صميم التخصص العريض. ولاشك أن الأنهار العظيمة تدعمها الروافد التى تنبثق من جنباتها .

القاهرة ــ اغسطس ١٩٨٧

ابراهيم حمـــادة



فى الدراما

مصطفى كامل كاتبا مسرحيا

من المقرر أننا لم نتعرف على الفن المسرحي بمفهومه السليم الا في حوالى الربع الأخير من القرن الماضي ، حيث ظهرت استهلالاته مستأنية الخطو ، تتحسس الوجدان المصرى فى ترفق وتختبر مدى تجاوبه وقابليته ، وحين استجاب الروح الفنى لهذه الوقادة التى تأخرت عليه ــ فى شكلها الدرامى الطامح الى التكامل والتى افتقدناها ردحا طويلا من الزمن ــ بدأ المسرح يفسح له طريقا بين الفنون التقليدية ويطمر بذوره فى التربة الاجتماعية ومكوناتها النفسية والعاطفية على أمل الترعرع والنماء .

فلم يكن الأدب المسرحي معروفا لمصر العربية على النحو المعروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا من محاورات شعبية بدائية الصياغة ، فطرية المحتوى الفنى، كانت تعقد لها حلقات فى الأسواق والميادين والمحافل العامة والمناسبات الخاصة ويؤديها هازلون يسمون بالمحبظين أو بالجوقة ، أو بأرباب المساخر ، أو بأسماء أخرى كانت لها دلالتها فى ذلك الحين .

وكانت هذه المقطوعات التمثيلية البدائية ضعيفة البناء المسرحي ، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ فى خطوطها الكاريكاتيرية ، وعلى نكات مبتذلة وحركات سريعة خفيفة ، ومن الممكن أن تتمثل بعض ملامحها فى التمثيليات المعاصرة التى يعرضها السيرك على القرويين فى جمهوريتنا أو التى تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية فى الريف .

وعلى العموم لا يمكن نفى البدايات التمثيلية الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد أنها مجهولة الملامح

لنا أو لم تخلف نصا شفاهيا ، أو مدونا يؤيد وجودها ويشفع بتأريخها ودراستها •

لقد نقلنا المسرح عن أوربا كاستجابة ضرورية لمطالب حركة البعث القومى والأدبى التى حتمت الاتصال بالنهضة الأوربية والتأثر بها ، وحين اطلع مثقفونا العارفون باللغة الفرنسية والانجليزية ــ وخاصة المنشئين منهم والأدباء ــ على الأدبيات المسرحية فى هاتين اللغتين ، أخذوا بروعة أفكارها وأساليبها ومركزها الأدبى ، واضطر بعضهم الى نقل ما وقع فى أيديهم منها وملاحقة الفرق التمثيلية الناشئة ، اما بمسرحيات مترجمة أو مقتبسة أو محقونة بموضوعات مصرية ، ولكن هيكلها العام أجنبى التكوين ، وقد يحدثون فى تلك المسرحيات المحظوظة بأذواقهم مسخا أو انقلابا همجيا أو تحويرا شائها •

وهذه المترجمات والمقتبسات والمشوهات أغرت بعض الأدباء والشعراء المصريين المشهورين عصرئذ بمحاكاتها وتقليدها ، واجتذبهم الشكل المسرحى

ليصوغوا فيه أفكارهم وقيمهم دون ما اهتمام بامكانية احداثه على المسرح وامكانية تقبل الجمهور له ، واستعان كل منهم بطريقته الخاصة فى التعبير اللغوى وادراكه المحدود فى تعيين وظيفة كل من العناصر المكونة للشكل الدرامى . فأنتج عملية مسرحية واحدة لم يتبعها بثانية الا قلة صغيرة وقد مثلت بعض هذه المحاولات بينما ظل بعضها الآخر مطمورا تحت كثافات من الظلل .

وهذه الكتابات المسرحية التى وضعت فى أواخر القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ـ بالرغم من تفوق أصحابها فى الميادين القلسية الأخرى وشهرتهم فيها ومنافساتهم الشديدة ـ تعتبر محاولات بسيطة وفجة أحس بقيمتها الحقة أصحابها أنفسهم فلم يردفوها بأتباع ولم يحاولوا المعاودة من جديد على نهج مدروس لاحساسهم بمسئولية المستوى الذى يتطلبه التأليف المسرحى ، ولأن الشكل الدرامى عند بعضهم لم يكن المنسج التقليدى المتعارف عليه والذى يمكن عن طريقه أن نظهر نباهة الكاتب الأدبية وعلو كعبه فى

الصياغة وتسلمه من ناصية البلاغة العربية وأسرارها .
فعدوا الأعمال التى انتجوها نزوة من نزوات القلم
استثيرت بالأعمال المسرحية التى كانت تتداول عصرئذ
فى المسرح أو فى المطبوع .

واذا أسقط التاريخ الأدبى التقليدى عندنا تلك
المحاولات المسرحية من ثبت أعمال هؤلاء الكتاب
والمنشئين وتجاهلها ، فان على التاريخ المسرحى أن
يناقشها فى رفق ويعرض لها فى لين ، وان كانت قيمتها
الفنية والفكرية محدودة كعشرات المحاولات التى
صدرت عن كتاب مجهولين شغفوا بالأدب المسرحى
وأنتجوا فيه ثم اندثرت أعمالهم لأسباب مختلفة ، فان
شهرة أصحاب المحاولات التى بين أيدينا وتبريزهم فى
المجال الأدبى التقليدى تشفع لتقديسها من غير افراط
فى الملاينة أو تقصير فى تطبيق القيم المسرحية وأحكامها
العامة ، ولأن تلك الحصوات التى ألقيت فى الحقل
المسرحى ، مهما كانت قلة شأنها وخمول ذكرها قد أدت
دورها فى تخصيب الأرض الغفل كالحصوات الصغيرة
المجهولة التى تندك لتنصيب العمائر الضخمة فوقها .

ومن المسرحيات التى نأمل أن نعرض لها ونقدمها :
جريح بيروت (حافظ ابراهيم) ــ القضاء والقدر (خليل مطران) ــ الراهب المتنكر (أمين الخولى) ــ حكم الطاعة (ابراهيم المازنى) ــ بين جيلين (محمود طاهر لاشين) ــ امرؤ القيس (محمد عبد المطلب) ــ المخدم (عثمان جلال) ــ المأساة الكبرى (شبلى شميل) ــ فتح الأندلس (مصطفى كامل) وهى المسرحية التى نستهل بها تلك التعريفات •

اقترنت الانتفاضة القومية التى تمثلت فى حركة العرابيين فى مقدماتها بتباشير فكرية تمثلت هى الأخرى فى ظواهر ثقافية تنبىء بالتجديد الناهض واذا كانت الحركة القومية قد انتكست بالاحتلال الانجليزى عام ١٨٨٢ وأصيبت المعنوية المصرية من جراء تلك الفجيعة بيأس خاذل شل مقدراتها فى المقاومة فترة تقرب من عشر سنوات كانت السياسة الاستعمارية فى أثنائها نفرض سطوتها وتعمق لأساليب الحكم المدى الطويل ، فان الحركة الفكرية اتسعت تياراتها وتحول نسوها

البطىء الى انفعال مطرد يتغذى فى نهم من الروافد القادمة من الغرب أو المنبعثة من الشرق على السواء .
واستطاع كل تيار من هذه التيارات ــ فيما بعد ــ أن يتمايز عن غيره ويكتسب خواصه ويحدد ــ الى حد ما ــ موقفه بالنسبة للاحتلال والخديوى والشعب والدعوات المعنوية أو العشوائية ، وكان ظهور مصطفى كامل وسط هذا الركود الوطنى الذى أعقب اخفاق الثورة العرابية ايذانا بالنهضة القومية وبعثا نبويا تتجدد من رسالته العقائد الفكرية والوطنية المستخفية وغير المستخفية وبالتالى ليواكب الحركة الثقافية ويعين ملامحها ويتصارح بحقائقها ومقدراتها .

ولقد عرف مصطفى أنه زعيم الحركة الوطنية حتى لقد طغت معرفته كزعيم على معرفته كأديب ، كانت أدبيته المحرك الأول لتلك الزعامة والوسيلة الأساسية فى مجاهدة الاستعمار وتجييش العواطف ضد الاحتلال وأعوانه . وكما تحتاج المقاومة الى العنف المادى ، فانها تتطلب أيضا سلاح القلم المخلص الشريف وقدرته فى المحاجة والاقناع واثارة الشعور والهابه وتهيئته

الوسيلة الأدمية معنويا لاستخدام القوى الحربية فى النضال •

ولقد وضع مصطفى كامل فدراته البيانية والتعبيرية فى خدمة مجتمعه لا على هيئة الأجناس الأدبية وصيغها الشائعة ولكن فى اسلوب عملى تلاشت جمالياته الصرف فى محتمات الأهداف الوطنية ، ومع هذا لم يحرم من الخصائص الأدبية وفنيتها ، فكما امتازت كتاباته بالسلاسة والمعانى الواضحة والعاطفة الصادقة امتازت أيضا بالخلو من المعاظلة اللفظية والمعانى المتشنجة فى أسلوب المحسنات البديعية الذى كان شائعا بين كثره المنشئين ، وكذلك خطبه التى اشتهر بها وكان ينفذ من خلالها الى أعماق الشعور فى الجماهير يسعر مكنوناتها ويلهب حماستها فى سبيل الحياة وخدمه المجموع • والخطابة لاشك جنس من أجناس النثر الفنى خصها آرسطو بمؤلف عظيم أبان أنواعها وقواعدها وحاول أن يخضعها لضوابط أخلاقية وفنية ووسائل فى المحاجة والاقناع حتى لقد اهتدى به نقادنا العرب عند حديثهم عن الأنواع الأدبية من ناحية المنهج

والوسيلة وتأثروا بآرائه فى هذا الشأن أكثر مما تأثروا بكتاب الشعر لأن الخطابة العربية كانت احساسا ادبيا فى تكوينه ومعانيه بالنسبه للبلاغة العربية ، واذا كانت الخطابة نوعا من الأنواع الأدبية التى تحتاج فى صياغتها الى عبارات واضحة المبنى دقيقة الدلالة ، موقعة توقيعا متناسقا يحرك الاخطار ويثير الانفعالات ويحادث العقل والقلب معا فان المتأمل فى خطب مصطفى كامل لا يعدم العبارة الأدبية القصيرة والسجعة العفوية والتسلسل المنطقى والاستشهاد السليم . وان يكون كما قال ناقدنا العربى قدامة بن جعفر فى وصف الخطيب السديد « فى جميع ألفاظه ومعانيه جاريا على سجيته ، غير مستكره لطبيعته ولا متكلف ما ليس فى وسعة » (١) .

ان اتجاهات مصطفى كامل الوطنيــة التى خلقت جيلا من الأحرار والكتاب ولدت قوية من ثنايا تجاربه الادبية . ثم غلبت عليهــا واستخدمتها لتحقيق ذاتها . فعندما كان طالبا بالمدرســة الثانوية كان شغوفا بقراءة كتب الأدب والاسلاميات وحفظ الشعر وتذوقه ودرسه

---

(١) نقد النثر صفحة ١٠٥ .

وبمطالعة الصحف والمجلات التى كانت تغلب عليها النزعة الأدبية فى التحرير وحين تبرعمت مواهبه الأدبية أخذ يقرض الشعر وينظم المقطوعات ويكتب المقالات والفصول القصار فى شتى الموضوعات الأدبية والاجتماعية ، ويراسل بها الصحف ويجالس الأدباء . كما كان يمارس الخطابة فى المجالات الأدبية الطلابية حتى انه وهو فى السادسة عشرة من عمره أسس جمعية أدبية وطنية اسماها جمعية الصليبية الأدبية بمدرسة الخديوية الثانوية (١) . كما احتك وهو فى تلك السن المبكرة بالجمعيات الأدبية الأخرى وببعض الأدباء الذين أعجب بكتاباتهم ، وكانوا يتزعمون حركة البعث الأدبى .

ولما حصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية كتب الى أخيه على فهمى الضابط بالسودان مدللا على نزعته الأدبية والأخلاقية :

---

(١) عبد الرحمن الرافعى « مصطفى كامل » ص ٢١ ، ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ... الخ .

« عزمت على الانضمام الى صفوف طلاب مدرسة الحقوق لأنها مدرسة الكتابة والخطابة ومعرفة حقوق الأفراد والأمم » .

وفى سنة ١٨٩١ التحق بمدرسة الحقوق الخديوية ثم بالحقوق الفرنسية بعد عام ولعل سنة ١٨٩٣ كانت أحسم سنواته الأدبية والوطنية التى خطت به نحو الحياة العملية خطوات ايجابية . ففى يناير من تلك السنة أقيلت وزارة مصطفى فهمى ، وقامت مظاهرة ضخمة من طلاب المدارس العليا ، وكان مصطفى كامل على رأس طلبة كليته خطيبا لسنا وعلى أثر ذلك وضع رسالة سماها « أعجب ما كان فى الرق عند الرومان » وسجل فى صفحاتها مظاهر طغيان الاستعباد الرومانى وتسلطه وكأنه بتلك الرسالة الصغيرة يشير الى استبداد الانجليز المستعمرين ، وفى فبراير انشأ أول مجلة مدرسية فى مصر وأسماها « المدرسة » وهى (مجلة وطنية أدبية تهذيبية علمية تصدر فى غرة كل شهر عربى) وكان يحررها بقلمه الحار ، ويستكتب لها بعض الأدباء المجيدين والكتاب الأحرار ، ولم يقصر كتاباته فى تلك

الأثناء عليها بل كان يراسل « المؤيد » و « الأهرام » بخواطره وتعليقاته . ويصادق مشهوري الأدباء ويتلقى عنهم أفانين القول وحقائق مجريات الواقع السياسي كعبد الله النديم والشيخ على الليثي والشيخ على يوسف والشاعر اسماعيل باشا صبري وغيرهم من الذين كانوا يعجبون بفصاحته وشجاعته الأدبية •

وفي يونيو من نفس العام سافر الى باريس ليؤدي امتحان السنة الأولى بكلية الحقوق ثم عاد الى مصر في أغسطس • ويبدو أنه قبل سفره الى باريس شهد عروضا لفرق مسرحية مصرية او غير مصرية كانت تقدم مسرحياتها بين حين وآخر وتحظى بتأييد وعطف المثقفين وبعض المسئولين • ولا يمكننا أن نحدد الفرق التمثيلية التي تردد عليها او الأدبيات المسرحية التي يمكن أن يكون قد قرأها وأعجب بها وفي أي سن كانت تلك المشاهدة او القراءة . ولكننا نذكر أن ما يمكن أن يؤثر فيه هو المسرحيات التاريخية التي ألفت في ذلك الحين كالمعتمد بن عباد لابراهيم رمزي مثلا (١٨٩٢)

أو أعمـــال الفرق التى كانت تعمل كفرقـــة أبى خليل القبانى التى كانت تعرض رواياتها سنة ١٨٩٠ ومنها : مجنون ليلى ــ ولاده ــ عنتر .. الخ . وكلها تواليف محلية تمجد قصص التاريخ العربى وبطولاته . ومن الفرق أيضـــا التى كانت تعمل فرقـــة اســـكندر فرح (أبريل ١٨٩١) . ثم فرقة سليمان القرداحى الذى ألف فرقة مسرحية جديدة سنة ١٨٩٢ قدم بها عروضا درامية ناجحة على مسرح خاص بالقرب من حديقة الأزبكية . وكانت تقدم مسرحيات قومية وأخرى أخلاقية ســواء كانت مؤلفة أو مترجمة ومن رواياتها : فرسان العرب ــ المروءة والوفاء ــ عايدة ــ عنترة العبسى ــ اندروماك .... الخ .

ويحدثنا شكرى غانم الشاعر اللبنانى الذى تفوق فى قرض الشـــعر الفرنسى أنـــه كتب مسرحيـــه « عنترة » باللغة الفرنسية ومثلت فى فرنسا ومصر ولقيت نجاحا باهرا بدافع من مصطفى كامل الذى اشار عليه ــ عن اقتناع بتأثير الفن المسرحى على الجماهير ــ بوجوب عرض صور للبطولة العربية على العالم الأوربى عن طريق

المسرح . وعندما حضر المؤلف الى مصر سـنة ١٩٠٦ا حياه الزعيم وأشاد بفضله الأدبى والفنى .

وفى ديسمبر سـنة ١٨٩٣ طبع مصطفى كامـل مسرحية « فتح الأندلس » وكأن موضوعات المحاولات المسرحية التى كان يكتبها بعض الأدباء أو التى كانت تمثلها بعض الفرق المسرحيـة والتى كانت تدور حول أحداث التاريخ الاسلامى العربى نبهته الى أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة فنية للتبشير والتبصير بحقيقة الشعور الوطنى الجديد الذى يجب أن ينبثق من الرغبة الصادقة فى التحرر والنهوض على أساس من الدعـوة الاسلامية المؤتنسة ببعض نتائج الفكر الأوربى .

لم ينعزل الادب والفن تماما فى تلك الفترة عن مقاومة النكبـة الاستعمارية وآثارها التى منيت بهـا مصر ، سواء صدر ذلك عن طريق مباشر كانت السلطات المستعمرة وأعوانها تتفنن فى قمعه واقتـلاع جذوره . أو عن طريق غير مبـاشر كان يقصر دون تعسقـه ذكاء أصحاب الشـأن وحيلهم ، وكل ذلك كان يصـدر ـ

بالطبع ــ بما يستى مع نوعية المثالية السائدة وامكانياتها الناشئة من حيث الوعى والقدرة الادراكية . ولقد حاول بعض رواد أدبنا المسرحى أن يصوروا فى الشكل الدرامى بعض الأمجاد الاسلامية والعربيه وبطولات الجهاد الوطنى لاستخلاص العبرة من مآسى التاريخ القومى ولتحفيز الهمم واثارة المشاعر الكامنة . فكتبت لهذا مسرحيات مثل بعضها ، وطبع بعضها الآخر . ومهما كان قدرها الفنى فان أثرها لاشك لن يقل كثيرا عن الكتابات الحماسية التى كان يدبجها الأدباء .

ومسرحية « فتح الأندلس » التى وضعها مصطفى كامل احتجاج أدبى صريح ضد الحكم الأجنبى . وأثر من تلك الأعمال التاريخية الكفاحية يقول فى مقدمتها القصيرة :

« عن لى أن أكتب روايه أظهر لقومى فيها دسائس الدخلاء على الأمم الذين يرتدون بردائها ، ويتخاطبون بلغتها ، ويخالطونها مخالطتها لبعضها ، فيكونون كالسم فى الدسم بغية منهم فى اسقاطها من أوج مجدها الى

حضيض ذاتها . شارحا غير ذلك فضائل الأمة العربية وأخلاقها الكاملة » ... الخ .

واختيار موضوع من صفحات التاريخ الاسلامى البطولى ليس الا استجابة صادقة لشعور المؤلف الوطنى الصادر عن نفس مخلصة مؤمنة تشربت قيمها الجذرية من أحكام العقيدة الاسلامية التى كانت لها هيمنة ضخمة على النفوس وليست الا تعبيرا فنيا يتفق ودعوات الاسلاميين الكبار من أمثال الأفغانى ورشيد رضا ، وعبد العزيز جاويش . كما أن الاختيار أيضا هو صوت العاطفة الجماهيرية التى كانت تربط المصريين بالخلافة العثمانية . وكان الدافع الأساسى الى هذا الترابط هو الاحساس العميق بالخوف من التفرد والانعزال أمام الزحف العدوانى للدول الاستعمارية وعظمتها الحضاريه . وكان لابد من البحث عن مبدأ قوى تتعاضد حوله الدول العربية والاسلامية حتى تشعر مع بعضها بالاطمئنان والائتناس والمنعة . ومن ثمه نلاحظ أن الفلسفة الكلية التى ظل مصطفى كامل طوال عمره القصير يستنبعها صميم أهدافه . كانت فى جوهرها

تفسيرا للاحساس الاسلامى المتعقل الذى رأى فى تاريخه ودوله وجملة عقائده المنشى الأساسى الموجود القومى والنفسى . لا عن هوى متعصب مسفوت . ولكن عن وازع وجدانى مفعم بحرارة الايمان وخلاصة التجربة النفسية . وهناك شواهد مادية وأدبية كثيرة جدا تدلل على مثالية الزعيم الاسلامية . من ذلك أنه أصدر فى سنة ١٩٠٥ جريدة أسبوعية باسم (العالم الاسلامى) كان ينشر فيها المقالات والأنباء التى تهم الدول الاسلامية وبخاصة تعريب ما تكتبه الصحف والمجلات الأوربية عن العالم الاسلامى . ومما كتبه بالفرنسية :

« أما الشعور الموجود حقيقة بلا نزاع عند كافة الشعوب الاسلامية فهو شعور انعطافها وحنانها لبعضها .. وانه لما كان لتأخر الشعوب الاسلامية أسباب واحدة فان نهضتهم تكون بوسائل واحدة ... »

عن هذه العاطفة الاسلامية الواعية اكتسب الأدب فى تلك الحقبة ثروة من المقالات والأشعار..والمسرحيات

أيضـــا وكان ولابد لمصطفى كامـــل مع تلك الانفعالة الملتهبة المقدسة من أن يعالج الأدب فى الشـكل المسرحى كأسلوب دعائى ــ ويضمنه صفحة مشرقـــة من تاريخ الفتوحات الاسلامية :

« وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الأندلس لأنه من اجمل الفتوحات الاسلامية التى فاز فيهـــا المسلمون فوزا مبينا وقد أحطت فى هـــذا الموضوع الحقيقة بالخيال غرضا لاظهار المقصود بكامل مظهره » .

ومسرحيـــة « فتح الأندلس » تدور فى خمســـة فصول قصار مكتوبة بالفصحى . وتترصع بمقطوعات شعرية بعضها من نظمه وبعضها الاخر من محفوظاته . وتلك المقطوعات يمكن أن تغنى كما كان المـــألوف حينئذ . ولقد حـــاول الزعيم الصغير أن ينشـــل فى موضوعه بطولة المحارب ووطنيته وأخلاقه العالية الى جانب خيانة المندسين فى الصفوف العربيـــة وأصـــلهم من الأجانب . كما تمثل مطمح الشاب المثالى الذى تنبىء

استعداداته عن وجود قيم شريفة قيادية يمكن أن تمارس على المستوى العام .

ففى الفصل الأول يظهر الوزير الرومى الأصل (عباد) يغازل (مريم) الفتاة الرومية التى اتت من بلادها فى صحبة رجل اسمه (نسيم) وتحاول هذه الفتاة الحسناء أن تغرى هذا الوزير بالسعى لدى الأمير (موسى بن نصير) ليقنعه بالعدول عن فتح بلاد الأندلس . وهى فى محاولتها تلك تذكره بمجد الروم المهدد بقوة العرب وأطماعهم التوسعية . ولما لم يستجب لها (عباد) أول الأمر تتركه غضبى مهددة اياه بلعنة الوطن وغضب الآباء . ثم ينفرد بنفسه ويأخذ فى ترديد كلماتها حتى يدخل عليه (نسيم) ويكلمه ويقنعه بوجوب تحقيق رغبة الروم أهله وعشيرته فتتغلب عاطفته ويصمم على مقابلة الأمير واثنائه عن الحرب . وتتم تلك المؤامرة بينما أحد العرب واسمه (عارف) يتجسس على (عباد) وصحبه .

ويقع الفصل الثانى فى مخيم الأمير (موسى بن

نصير) ووزيره الأول (عباد) يشككه فى قيمة الفتح مع احتمال الهزيمة ووزيره الثانى (حبيب) يشجعه على الغزو واجدا فيه فرصة لاعلاء كلمة الله . فيستجيب الأمير لرأى حبيب ويستدعى القائد (طارق بن زياد) ورؤساء جنده . وبعد تبادل وجهات النظر على ضوء الحالة فى الأندلس وتبادل النصائح ينشد الجنود ورؤساء الفرق نشيدهم .

وفى الفصل الثالث يفكر (عباد) فى مكيدة يستطيع بها ارجاع الجيش . وتتلخص هذه المكيدة — التى رواها لعباد وفرحت بها مريم — فى ان يحمل جندى من البربر الى الأمير معه رسالة مزيفة على لسان القائد مغمود . يخبره فيها أن طارقا قد مات . وحينئذ يشير عباد على الأمير بضرورة ارجاع الجنود لأن حالتهم المعنوية بعد موت طارق منهارة فلا تسمح باستئناف القتال . وبعد ذلك يقتل الجندى المكلف بحمل الرسالة حتى لا يشى بشىء .

وفى الفصل الرابع يحضر الجندى المكلف باعداد

الرسالة . ولما يطالع الأمير خبر موت طارق يغتم غما شديدا ويشير عليه فى تلك اللحظة عباد بوجوب ارجاع الجيش تحاشيا الهزيمة الا ان حبيبا الوزير العربى لا يرى هذا الرأى ويصمم موسى بن نصير على الذهاب بنفسه الى مكان المعركة وخوض غمارها .

وعندما يستعد لذلك يحضر جندى من قبل طارق برسالة تتضمن خبر انتصار المسلمين وقتل (الذريق) . فيبهت الجميع لهذا التناقض . وهنا تعلو وجه عباد صفرة الكذب والخوف وينكشف أمره . فيعلن الأمير الذهاب الى الأندلس ومعهم عباد مكبلا بالسلاسل .

وفى الفصل الأخير يجتمع موسى وطارق فى مخيم بالأندلس . ويأتى عارف الذى كان يتجسس على عباد ومؤامرته ويقرأ على جميع الحضور تقريرا ضمنه حيلة عباد لخيانة الدولة ثم يساق الثلاثة : عباد . ونسيم ومريم فى الأصفاد الى السجن وتختم الرواية بالقاء نشيد يمجد الحق والبطولة .

هذا هو ملخص المسرحية التى الفها مصطفى كامل

ذو التسعة عشر ربيعا ، وتعتبر فى جملتها خطبـة من خطبه الحماسية حيث تلتهب العواطف ، وتندفع المعانى مباشرة دون تخفية فى تحليلات الشخصيات المتحاورة ، فهو ينفذ الى القيم القومية والدينية المستهدفـة فى صراحة واعلان ويلتمس فى حوارياته جوهر الدعـوة الاسلامية ومثالية الكفاح ، وما يمكن أن يحققه الصف العربى المسـلم اذا آثر العقيدة وأعـلاها على الهوى النفسى .

« ما أحسن الانتقام من اللئام ، لا سيما اذا كان فى خدمة الاسـلام ؛ الانتقام الانتقام لا يقوم به الا كل قادر عزيز ولا يحجم عنه الا كل عاجز ضعيف » .

كما يغمز فى صراحـة متحمسة الدخـلاء الذين يحاولون أن يفـكروا دون جدوى بعواطف أصحـاب الأمة وأربابها :

« ان الدخلاء فى البلاد يضرون أكثر من ضرر أشد الأعداء قوة وأكثر الخصـوم نفوذا وسطوة وهو أن الوزير عبـادا ليس بعربى الأصـل بل انه دخيل على

المسلسين قد تربى بينهم لا ليخدمهم بصدق بل ليكون دسيسة لقومه عند الحاجة ..»

واذا كانت المسرحيـــة خالية من تحليل المواقف وتصوير النمو الدرامى للشخصيات وأبعادها ، وتحديد سلوكاتها على آساس الاختـــلاف فى الطبيعة والمزاج . واذا كانت المسرحية ضعيفة أيضا فى كثير من جوانبها البانيـــة ومؤلفها يحشـــد أفكاره الخاصـــة فى منطوق الشخصيات حشدا لا يتفق كثيرا مع طبيعتها التى يجب آن تتمايز بخصائص خاصة بها . فان المسرحيـــة عامة لا تخلو من عناصر آساسية فى التكوين المسرحى من الممكن آن تكون أصولا أولية لعمل مسرحى كبير . فموضـــوعها لاشك يتفق مع روح الحـــركة البعثيـــة ومبادئها وحوادثها تشاكل التاريخ . وتواقع الحيـــاة الانسانية الكائنة والممكنة فى جملة من التفصيلات يمكن أن تصـــنع قصـــة مسرحية محبوكة . ومع هـــذا فان المسرحية بكل مؤسساتها الحوارية والبنائية والهدفيـــة لا تقل عن النماذج الجيدة المعاصرة لها ، والتى كانت

تعرضها الفرق التمثيلية . حيث تشحن المواقف الحماسية بطاقات بلاغية ضخمة خطابية التشكيل يلعلع بها الممثل ويثير عواصف التصفيق بين المشاهدين •

واذا كانت مجابهة المسرحية بالحقائق التاريخيـــة ليست ممكنـــة فان المؤلف قد حـــافظ على المـــلامح الجوهرية التى لايمكن التصرف فيها ، فهو يعرف قيمة رأى الخليفة بالنسبة لقواده وما يمـــكن أن يسفرعنه مقتل طـــارق بن زياد او موسى بن نصـــير ، وما هى تقسيمات الجيش وفتوحاته ومواقع تقدمه • كل ذلك وغيره صيغ فى أســـلوب عربى سليم متدفق بلا تكلف يمض الوجدان ، أو استغراق فى الانشائية يغرى به من فى مثل سنه من الكاتبين •

لقد كان الزعيم مصطفى كامـــل أديبـــا بطبعـــه واستعداداته ، وعن تلك الموهبـــة صـــدرت كتاباته . وخطبـــه وأشـــعاره ، ومسرحيته • ولو لم يسخر كل امكانياته للدفاع عن القضية المصرية لكان من الممكن أن يخلف تراثا من الشعر والنثر لا يقل كثيرا فى قيمته عن المستويات الأدبية والفنية التى كانت تسود الانشاء

عصرئذ . ولو كان الله مد فى عمره لذهب شوطا بعيدا وخطيرا فى ميدان الجهاد ، ولتغيرت على وجوده كثير من القضايا الوطنية الهامة ، وبالتالى كثير من المســائل الأدبية والفنية .

مجلة « المجلة » مايو ١٩٦٢ .

التعريف بالمسرحية الهزلية (الفارس)

من المعلوم أن الضحك غريزة اجتماعية . وان موضوعه هو سلوك الانسان ، وان كان سلوك بعض الحيوانات ــ كالقردة ــ يثير الضحك ، الا أن هذه الاثارة مرتهنة بتقليد الانسان . وبهذا ، يكاد يكون الانسان هو المخلوق الوحيد المضحك ، والمخلوق الوحيد الضاحك .

والمسرحية الكوميدية ــ كجنس فنى ــ قد تهدف ــ ضمن ما تهدف اليه ــ الى احداث « تطهير » فى النفس ، مما ينعكس عليها من ظلال الأسى ، والقلق ، واليأس ، والتشاؤم والاحباط . ومن ثم ،

كانت ظاهرة الضحك فى الكوميديا وغيرها ـ منذ قرون طويلة ـ محل اهتمام الأدباء ، والفلاسفة . وعلماء النفس .

ولأن التراث الكوميدى الغربى الذى تحت أيدى دارسى الدراما فى العصر الحديث ، هو نتاج عصور مختلفة ، وبيئات اجتماعية متباينة . وأمزجة أدبية متنوعة ، فقد بذلت محاولات لتصنيفه وتعديد ألوانه ومسمياته ، وان كان يعيش كله فى بيت عائلى واحد . شعاره الاضحاك وأهم هذه التصنيفات : الكوميديا الراقية ـ وكوميديا الأمزجة ـ والكوميديا الدامعة ـ والسلوكية ـ والرومانسية ـ والشخصية ـ والموسيقية ـ والهابطة ـ وكوميديا المواقف ـ ثم الهزلية (أو الفارس) ، وهى موضوع المقالة الحالية .

ولقد درجت الأقلام العربية على استخدام كلمة « فارس ـ Farce » ، فى معرض الحديث عن هذا النوع الأدنى من المسرحية الكوميدية . وبالرغم من محاولات المهتمين بالعلوم الدرامية . الترجمة هذا

المصطلح الى اللغة العربية ، فان كلمة « فارس » لاتزال ــ بالرغم من رسمها العربى الشاذ ــ أكثر شيوعا ، وأحكم دلالة . من كلمة « الهزلية » . أو « المهزلة » ، أو « المسخرة » .. الخ ، حتى لقد جرت فى محيط العاملين بالمسرح لفظة اشتقاقية مستجدة ، تدعى « الفرسكة » أو « يفرسك » ــ اذا ما كانت الروح الغالبة على العرض المسرحى ، من ألاعيب « الفارس » . وهذه اللفظة المعبرة ــ والمستخدمة فى أهم اللغات الأوروبية الحديثة ــ مشتقة من كلمة لاتينية معناها « يحشو » «Farcire» .

وكانت تدل ــ عند مولدها الجديد ــ على المشاهد المضحكة التى كانت تحشر فى بعض العروض التمثيلية الكنسية فى العالم الغربى . ثم استقر معناها الآن فى قواميس الدراما ، ومجالات استخدامها ، ليدل على الشكل الأدنى فى تدرج العائلة الكوميدية ، والذى يقابل « الميلودراما » فى مركزها المتدنى ، فى تدرج العائلة التراجيدية . والمعروف أن الكوميديا الراقية ــ كشكل درامى ــ تحتل المركز الأسمى فى عائلتها ،

والذى يقابل مقـــام التراجيديا • وما أندر ظهور هذين الشكلين الساميين فى تاريخ الدراما العالمية !!! •

والمسرحية الهزلية ــ أو الفارسية ــ تهدف ــ أساسا وقبل كل شيء ــ الى تحقيق الترفيه والتسلية ، واثارة الضحك المتواصـــل المنطلق ، بكل الوســـائل المشروعة المعينة على ذلك •

ولأن الاستمتاع بالضحك ، أحد مبهجات الانسان، كانت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية • ولهذا ، فهى لا تهتم بالمضـــامين الذهنيـــة أو الرمزية ، أو القضـــايا الاجتماعيـــة ولا بمحـــاورة الاعتبارات الانفعالية الجادة ، وانما يمكنها ــ فى بعض الأحيان ــ أن تترك فى نفس المتفرج أثرا باهتا من معنى أو مغزى محـــدود • ويحســـن أن ننبه هنـــا ــ قبل الاستطراد أن العناصر الهزلية يمكن أن تشكل نصـــا مسرحيا كاملا من بدايته الى نهايته ، أو تؤلف مشاهد أو مواقف معينة ، تحقق بها أشكال مسرحية أخرى ، فى مواضع مختلفة فيها ، وبجرعات مختلفة أيضا ، كما

أن مؤلفى المسرحيات الهزلية ـ الفارسية ـ ليسوا دائما من مؤلفى الدرجة الثانية ، وانما يمكن أن يخوض تجربة كتابتها مؤلفون كبار كموليير ، وشكسبير ، وتشيخوف ، بل ان أونيسكو فى العصر الحديث ، يصف مسرحيته « الكراسى » بأنها هزلية تراجيدية (٢٢) .

ونص المسرحية الهزلية ـ كسطور على الورق ـ لا يعد كاملا فى ذاته ، وانما هو مجرد تخطيطة لفظية مهيأة للتجسيد على خشبة المسرح ، بالأفعال المرئية والمسموعة ، مثله فى ذلك مثل سيناريو الفيلم السينمائى الذى لا يكتمل الا بعناصر تصويره . فالتأمل (الموضوعى) فى مسرحية هزلية مسطورة على الورق ، قد يجدها ـ فى الغالب الأعم ـ هيكلا لفظيا ضامرا ـ ومادة متهافتة ، الا أن خيال الممثلين الموهوبين ، يكسو هذا الهيكل (الكروكى) بعبارات من الأفعال والاشارات ، فيتحول الى كائن لحيم البدن ، ينبض بالنشاط ، والحيوية ، ويثير عواصف الضحك بين المتفرجين ، بل ويقتحم أسوار المتفرج الجاد المتحفظ ،

ويدغدغ انفعالاته فيستسلم ـ كغيره ـ من العامة ـ للضحك ، حتى ولو خرج بعد ذلك من المسرح ، وأخذ يراجع باللوم استسلامه السريع ، للنكات (السطحية) ، والحركات الهزلية (السخيفة) ولهذا ، كان جوهر المسرحية الهزلية ، هو اضافات الممثلين الأكفاء الذين يتكلمون لغة عالمية ، ألفاظها الحركة المعبرة ، والايماءة الدالة ، حتى لتصبح القصة الممثلة نفسها نوعا من اللغة التى قد تجد المتفرج أينما حلت . ولعل الأدوار الصامتة التى كان يؤديها شارلى شابلن فى أفلامه الأولى . خير شاهد على ذلك .

والمسرحية الهزلية ، تكون ـ فى العادة ـ كوميديا مواقف ، حيث الاعتماد على المهارة فى بناء الحبكة ، أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات . فبناء الحبكة ـ فى الهزلية الجيدة ـ يتألف ـ أساسا من سلسلة من التعقيدات والحلول التى يبرع المؤلف فى نسج خيوطها . لذا كان من الضرورى أن يكون الفعل نشطا ، والحركة سريعة الايقاع ، وأن تسود روح المغالاة والمفارقة ، واستغلال كل وسيلة غير متوقعة

لتوليد الضحك مهما كانت غليظة وخشنة • ومن ثم ، كان المشهد الهزلى ــ أو بالأحرى المسرحية الهزلية ــ أشبه برحلة سيارة قديمة ، يبدأ موتورها هادئا نسبيا ، ثم سرعان ما يهدر ، ويقعقع ، ويأخذ فى اصدار الأصوات العالية ، كلما ازدادت السرعة ، وكثرت منحنيات الطريق ومرتفعاته ومنخفضاته ، وقبيل نهاية الرحلة يستعد الموتور للتوقف ، والصمت التام •

ويستغل الكاتب الهزلى ــ فى العادة ــ فرضا أساسيا واحدا يضفره داخل تنويعة من العقبات المبتكرة ، التى تتيح الفرصة للممثل الكوميدى الموهوب ، أن يبدع فى أدائه ، وأن يبتكر بدوره ــ مزجته اللونية الجاذبة ــ ويكون هذا الفرض الهزلى ــ طريفا ، وغير محتمل الوقوع ، ولا قياسا من الناحية الاجتماعية ، ومثيرا للترقب والاضحاك ، مثل اصرار الخادم الظريف على الزواج من ابنه الباشا ، أو تحدى غادة جميلة لزميلاتها على الايقاع برجل عجوز فى غرامها وتغيير أسلوب حياته النمطى ، أو رغبة القروى الثرى فى شراء كباريه ، لتلقين راقصاته تعاليم

الاستقامة أو ادعاء المحب معرفة الطب للوصـــول الى حبيبته المتمارضة ... الخ . ولاشــك أن التحبيكة الهزلية تلك ، تتطلب من المؤلف ـــ كما ألمحنــا ـــ براعة خاصة فى الممارسة ، والمناورة ، واحساسا عميقا بروح الفن المسرحى ، وبنفسية المتفرج : متى يداعبه ، وأين ، وكيف ، وبم ، ولمــاذا .

وما دمنا قد تطرقنا الى بواعث الاضحاك ، فينبغى أن نؤكد هنا أن نظريات الكوميديا ـــ بوجه عــام ـــ تضم فى عباءتها (نظرية) المسرحية الهزلية . كما أن الحيل الكوميدية ـــ فى نوعيتها العامة ـــ هى نفســها المستخدمة فى المسرحية الهزلية ، ولكن على المســتوى الأحط والأكثر بدائية وخشونة . فالكوميديا الهابطة ـــ كما يقول ـــ ثيودور هاتلن : « تستغل مظــاهر الانسان الفزيائية . ويعتبر جسمه ، بشهواته ، ووظائفه ، المصدر الأول للمــــادة الكوميديــة . فالمواقف الهزليــة ، تعتمد ـــ فى العادة ـــ على الفكاهة المرئية بالبصر ، مثل تقديم انســان كضحية لطبيعته البيــولوجيــة ، لا من الناحية الجنسية فحسب ـــ ولكن أيضا كضحية ـــ دافع

ما ، أو رغبة ، أو موقف ، يجعله يبدو مضحكا ، ويكون سببا فى أن يفقده توازنه ، وسيطرته على نفسه ، أو على ظروفه . وعلى هذا ، فان الشخصيات الهزلية تتحرك فى عالم فزيائى نشط ، وهى خارج نطاق المناخ الصافى للتفكير الذهنى . (ص ١٣٠) . ومن بين الوسائل الهامة والحيل المستخدمة فى تحقيق الهزل المرئى : العنف البدنى ، ووقوع خلط بين الشخصيات يؤدى الى سوء فهم الموقف . وأهم شرط يجب توافره فى القسوة ، أو العنف المستخدم فى المسرحية الهزلية ، هو ألا تسبب ايذاء ، لا للمشاهد ، ولا للممثل ، والا كان الشعور بالايذاء الحقيقى ، سببا فى اضاعة تعاطف المتفرج ، واتلاف المناخ الكوميدى المطلوب تحقيقه . ولكن عندما يؤكد سياق الأحداث ، أن الشخصية الواقع عليها العنف تستحق العقاب ، والزجر ، بسبب سوء سلوكها الاجتماعى ، فان الموقف الكوميدى يكتسب قوة بوقوع هذا الجزاء العادل . والمسرحيات الهزلية التى وصلتنا ــ وتصلنا ــ لا تخلو من مناظر الضرب ، والعراك ، والمبارزة ، والصفع ، والركل

والرفس ، والعض ، والكدم حول العين والسقوط .
وقذف التورتة ـ أو نحوها ـ فى الوجه ... الخ .

وبالاضافة الى استغلال العنف الفزيائى فى المسرح الهزلى ، هناك حيلة فكهة ، طالما استخدمت منذ فجر الكوميديا ، وهى بناء الأحداث حول شخصين توأمين متشابهين . وهذا التشابه الفزيائى ـ الذى يستعان على تحقيقه فى المسرح بالأقنعة والأزياء ـ وسيلة فعالة ـ لخلق سوء فهم يؤدى الى الضحك . وفى مسرحية « كوميديا الأخطاء » ، جعل شكسبير حبكته أكثر تعقيدا ، وأثرى مادة ، باضافة خادميين توأمين متشابهين ـ هما : دروميو العرقسوسى ، ودورميو الأفسوسى ، الى السيدين التوأمين المتشابهين : أنتيفولسى العرقوسى ، وأنتيفولس الأفسوسى . ولاشك أن السينما المصرية ـ والعالمية ـ لم تنس حظها الكبير فى استخدام هذه الحيلة الكوميدية ، التى تنتسى اليها حيلة تنكر الشخصية ، لاخفاء حقيقتها الأصلية ، لتوليد المواقف المضحكة .

ومما يدخل فى نطاق المضحكات الفزيائية ، التشوهات الخلقية ، أو عيوب تكوين الأعضاء الجسمية ، فى الضحية المؤداة على خشبة المسرح . فالرأس الكبير ، أو الأنف الضخم ، أو الفم الواسع ، أو القدم العرجاء ، أو العين العوراء ، أو القزم أو الشخص المفرط فى الطول ، أو الأصم أو الأخرس أو الأبله ، أو العبى ، أو صاحب البشرة الشاذة . وسائل معروفة لاثارة روح الغبطة والتفكه ، والضحك فى المحاكيات الهزلية ، التى يجب أن تتم على وجهها الصحيح والا كان استخدامها السىء فى الأداء مدعاة لاثار الحزن والشفقة ، بل وابتعاث الاحساس بالتقزز والرفض . ولاشك أنه كلما كان الشعب أكثر تحضرا ، قلت فى هزلياته استخدامات العنف واستغلال الهزؤ بالعاهات لاستدرار الضحك .

أما ممارسة السلوك المختلف ، أو المنحرف ، عن السلوك المعتاد فى المجتمع ، فهو أهم مصادر تركيب الموقف الكوميدى بصفة عامة .

لأن الشخص الخارج على التقاليد المألوفة التى أصبحت بمثابة قواعد قياسية ثابتة ، يعاقبه المجتمع على هذا الخروج بالسخرية والاستخفاف . ومن ثم ، كان التفكه فى أصله تأكيدا على احساس الذات المتفكهه بتفوقها على الآخرين الذين ينتقص قدرهم بسبب مخالفة العرف الجارى . ومن الأمور الغريبة ، أن المصلح الاجتماعى المستنير والذى يدعو الى تغيير الآراء والسلوكات التى اصطلح عليها المجتمع ، يكون عرضة للمؤاخذة والاضطهاد ، مثله فى ذلك مثل الشخص الأحمق ، أو المجنون ، لأن كليهما يعتبر خارجا (أو منحرفا) عن مواضعات المجتمع التى أوجبت عليه جماعيته ، أن يحرسها ويحافظ عليها .

كما أن الأضرار البسيطة التى تلحق بالآخرين ، تكون مثار ضحك فى الحياة وبالتالى فى المحاكيات الهزلية ، ولكن على شرط ألا تصل هذه الأضرار المادية أو الأدبية الى حد الايذاء المؤلم .

فسقوط الرجل السمين ، من فوق حمار هزيل ،

يثير ضحك الناس . ولكن اذا تسبب هـذا الوقوع فى احـداث كسر بذراع الرجـل ــ مثـلا ــ تحول الموقف الساخر الى موقف مأسوي يثير الشفقة والألم. وكذلك الذى يتعرض لمـأزق اجتمـاعى ، يؤدى الى احساس بحرج يثير الضحك والتشفى المريح . أما اذا تحول المـأزق الى ضائقة عسيرة الحل والايذاء النفسى. فيكون التأثير عكس ذلك تماما .

واذا كانت التشـوهات الخلقية ، والسـلوكات الخشنة الخارجة على تقاليد المجتمع ، والاضرار البسيطة التى تصيب الآخرين بلا ألم ، مظاهر مادية فى المسرحية الهزلية ، فان اللغة تلعب دورا أساسيا فى البناء الدرامى العام . فهى ــ الى جانب وظيفتها المعروفة ــ تقوم بتوليد الطاقة الترفيهية ، واشاعة روح المرح والانبساط. وهذه اللغة ــ الا فى لحظات قليلة نادرة ــ لا تتميز بأية خصيصة أدبية رفيعة ، ولكنها تكون اللغـة الدارجـة المعتادة ، ان لم تكن فى مستوى أحط ، ولهذا تستنكرها الأذن النقدية المدربة ، ويعافها الذوق اللغوى السليم . ومع هـذا ، فان كتابة تلك اللغـة تحتاج الى كفـاءة

خاصة • لأن حوار المسرحية الهزلية ، ينبغى أن يكون متدفقا ، ووامضا ، وموحيا ، وقادرا ـ بشكل حاد ـ على التمييز بين ملامح كل شخصية وأخرى ، وعلى دفع فعل المسرحيـة الى التطور • والواقع ان كتابة الحوار الهزلى قد تبدو للبعض عملا ميسورا ـ ولكنها ـ فى مستواها الصحيح تتطلب مهارة عملية ، وحسا مسرحيا ناضجا ، وشعورا خاصا بنكهة اللغة الشعبية المستخدمة، وايقاعاتها ، ومفرداتها ، وتراكيبها وامكاناتها فى التورية والدلالات المباشرة • ووسائل المضحكات اللغويـة فى المسرحية الهزلية كثيرة ، ويحتاج تعديدها وتوصيفها . الى بحوث طويلة • فمن ذلك : النكات ـ والقفشات ـ والهجاء والتعليقات السريعة ـ والمفارقات ـ والتوريات ـ والمغالطات ـ والقافية ـ والغمزة ـ والتلقيح ـ والتلاعب بالألفـاظ سـواء باكسابها معـان جديدة ، أو اختصارها ، أو الاضافة عليها ، أو تبديل مواضعها ، أو تحريفها ، أو اصابتهـا بعيوب النطق : كالتهتهة ، والابدال ••• الخ •

وبسبب استخدام المسرحية الهزلية لكل هـذه

الوســائل المــادية والأدبيــة (السوقية) فى ســبيل (السوقية) ــ فى سبيل استدرار الضحك ، تتهم بأنهــا لا أخلاقية • والحقيقة أن المسرحيــة الهزلية ، لا تهتم بالمسألة الأخلاقية ومضامينها ، لأنهــا تستهين استهانة مرحة ــ أو وقحــة أحيانا ــ بالســلوكات التقليدية ، ولأنها ــ قبل كل شيء ــ تعيش بأفعالها وأقوالها خارج دائرة الحياة الواقعية ، بنــاء على اتفاق صامت معقود بينها وبين المتفرج ، على أن يسلم بمعقولية كل ما تقدمه له • وفى هــذا ، يقول ايريك بنتلى فى مقدمة ترجمته لمسرحية « دعنا نحصل على الطلاق » للكاتب الفرنسى الهزلى فيكنوريان ساردو بأن الهزل يقــدم وظيفــه قيمــة ، وكأنهــا مفتــاح أمان للتنفيس عن الاحباطات والمكبوتات التى فرضــتها الحضــارة الحديثــة على الانسان • ومن هــذا المنطلق ، يمكن أن يخدم الهزل هدفا فرويديا ، يتجلى فى اشباع الميول المكبوتة • واذا كانت المسرحية الهزلية تتضمن ــ فى بعض الأحيان ــ نقدا لمــا فى المجتمع من مفاســد ــ كما فى هزليــات موليير ــ فان هذا النقد يعد أمرا ثانويا ، وليس ســببا

ضروريا لوجودها • وعلى هــذا ، فان المسرحيــات الهزلية تعتبر أولا وأخــيرا ــ وسيلة فنيــة للترفيــه والبحبحة النفسية •

اهم مراجــع البحث :

- Hatlen, Theodre W. Orientation to the Theatre. New York, 1962.
- Kernodle, George R. Invitation to the Theatre. New York , 1976.
- Rowe, Kenneth Thrope. A Theatre in Your Head. New York, 1967.

مجلة نادى (المسرح) يونيــة ١٩٨١ •

معالجة التاريخ والأساطير مسرحيا

من المعروف أن التاريخ والأساطير مصـــدران من مصادر التأليف المسرحى فى الآداب القديمة والحديثة • فمن معينهما يستمد المؤلف المسرحى مادته الخـــام ، ليصوغ منها عمله الفنى الذى يبث فيه رؤيته الفلسفية الخاصة ، ويزاول قدرته التقنوية على تشكيل الأحداث المختارة ، وتفسير دوافع شخصياتها • ومن هنا ، يثار التســاؤل بين الحين والآخر : الى أى مدى يتصرف المؤلف فى جســم الأســطورة الأصليــة ، أو المــادة التاريخية التى ينتقيها من مصادرها ، عندما يبنى منهــا مسرحية ؟؟

الملاحظ أن هنـــاك ثلاث مواقف للكتاب حيـــال ذلك :

اما التصرف الحـــر المطـلق فى المـــادة الخـــام ، واما الالتزام الحرفى بأصولها ، واما التوسط المتحرك بين هذا وذاك • وفى ذلك ما ينبغى توضيحه •

ان الشـــك فى (صحة) الأحـــداث التاريخيـــة المتواترة ، فى بعض الأحيان ، أو (ضعف) الوثوق فى صدق حقيقتها ، يقابله الاعتقاد بأن الأساطير لا أصـــل لها من واقع • ومن هنا ، انبثق الموقف الأول الذى يرى معه بعض مؤلفى الدراما ، ضرورة التصرف المطلق عند اســـتغلال المـــادة الخـــام التى يقتطعونها من هـــذين المصدرين لمعالجاتهم الفنية • وقد يصل هـــذا التصرف الى الحد الذى ينفض فيه المؤلف عن الأصول المرشحة للمسرحة ، كثيرا من الوقائع والتفصيلات المتواترة فى المراجع التقليدية ، والابقاء على فتات بسيطة منها ، كى يبنى خياله عليها من عندياته كل ما يستطيع ابتكاره • ولهذا ، نجد الأديب الفرنسى اسكندر ديماس ــ الأب ــ

(١٨٠٢ ــ ١٨٧٠) يطلق يده بحرية فى أحشاء التاريخ ، يكتب رواياته منه ، وهو يصيح متهكما :

« التاريخ !! من يعرف التاريخ ؟؟ ما هو الا مسمار أعلق عليه لوحاتى !! » . فاذا كان التاريخ ــ الذى لا يمكن أن يكون كله محل شك من ناحية حدوثه كواقع ــ مجرد عامل ثانوى بالنسبة لأهمية الخيال وتصوراته وتصرفاته فى العمل الفنى ، فما هى حدود التصرف فى معالجة الأسطورة التى هى يقينيا ، لا أصل لها من واقع ، كما هو معروف ؟؟ لاشك أن التصرف سيكون مطلقا ، مما يحتمل معه طمس المعالم الرئيسية ، وتغيير الملامح الفعلية .

ومن هذا الموقف الحر ، يصبح من حق المؤلف المسرحى أن يتناول الأحداث التاريخية المأسوية ، أو الوقائع الأسطورية الجادة ، تناولا كوميديا ، والعكس صحيح . وعندئذ ، لا يساءل العمل الفنى عما فيه من (حقائق) تاريخية ، أو (أصول) أسطورية، طبقا للمعايير المصطلح عليها .

أما الموقف المتطرف الآخر فى عمليـــة المعالجة ، فهو يوجب الالتزام الحرفى بالوقائع المتوارثة ـــ حتى التفصيلية منها ـــ كما وردت فى التاريخ أو الأساطير • وفى هـــذا المنحى ، تتذكر عباس محمود العقاد ، وهو يحمل ـــ حملة شـــعواء ـــ على أحمد شوقى ـــ لأنه لم يلتزم ـــ فى مسرحيته « قمبيز » بوقائع التاريخ ، وكل تفصيلاته وجزئياته التى تخص الحقبة التى عاش فيها قمبيز • بل وصـــل تشدد ناقدنا فى مؤاخذة شاعرنا ، الى حد مساءلته عن سبب اغفال استخدام شخصـــيات تاريخية فى مسرحيته ، وكانت معاصرة لقمبيز ، مثل : « صولون » المشرع اليونانى ، و « قارون » ملك ليديا ••• الخ (؟؟) • وكأن العمل الفنى للأسف ـــ وثيقة تاريخية عريضة ، مسئولة عن تسجيل كل شىء حـــدث فى حياة قمبيز ، أو لمشهورى عصره •

والحقيقة أن كلا الموقفين المتطرفين معيب ومنتقص، لأنه اذا كان أولهما يتجاهل أساسيات المـــادة الأصلية ، ويغضى عن المسلمات التراثية ، ويسلم قياده لشطحات الخيال ، فان آخرهما يتناسى قيمـــة فعالية الخيال فى

العمل الفنى ، ولا يعترف بمتطلبات الرؤية الفلسفية الشخصية فى المعالجة ، ولا بالمهارة التقنوية الخاصة ، ولا بتأثير الفروق الفردية التى من شأنها أن تميز كاتبا مسرحيا ، عن كاتب مسرحى آخر .

وعلى هذا ، فان الاجابة الشافية على التساؤل السابق ، يمكن أن تأتى — نظريا وعمليا — من فكر اليونان القديمة . فاذا كانت الفضيلة — فى نظر أرسطو — هى وسط بين رذيلتين ، فان الموقف الأفضل هو الذى يتوسط الرأيين المتطرفين السابقين ، والذى يتبدى — تطبيقيا — فى ممارسات شعراء التراجيديا اليونانيين العظام . فقد كانوا يختارون من المادة الأسطورية — (أو التاريخية فى أحيان نادرة جدا جدا) — تجارب متصلة محددة ، تصلح لتصنيع أوعية — طبقا لقوالب درامية معينة — كى يصبوا فيها أفكارهم ، ومهاراتهم فى الشعر والصياغة المسرحية . وخلال عملية التصنيع هذه ، يلتزمون بالهياكل الأساسية فى أصل الأسطورة — أو مادة التاريخ لو كانت قد أتيحت . أما الاختلاف — بين شاعر وآخر يكون قد تناول نفس المادة —

فينشأ ــ فى الغالب الأعم ــ من اختلاف طريقة التناول ، ومعالجة التفصيلات بالحذف والاضافة ، وتصور ما يمكن أن تكون الأسطورة قد أهملته من تفريعات ودقائق لو كانت قد وقعت فعلا . ثم ــ وهو أمر هام جدا ــ من تفسير كل شاعر لدوافع الشخصيات ، وتحميل التيمة الأساسية وجهة نظره الخاصة ، وابتكاره ــ أو عدم ابتكاره ــ حبكة فرعية ، تتأكد بها الحبكة الرئيسية ، ويثرى بها مجرى الأحداث . وهذا ما يمكن أن نلمسه فى ثلاث معالجات لقصة اليكترا ــ تخلفت لنا عن المسرح اليونانى القديم ــ لكل من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس . ولأن هذه المسرحيات الثلاث تختلف وتتفق ، فى الوقت نفسه ، فقد أصبحت موضوعا للموازنة فى الدراسات الحديثة ، كما أصبحت ــ أيضا ــ مادة استيحاء فى المسرح الحديث . ولا ننسى ــ فى هذا المجال ــ أن أسطورة أوديب الملك ، قد عولجت فى المسرح الكلاسى القديم ما لا يقل عن خمس عشرة مرة ، بل وبقيت طوال القرون تلهب خيال مؤلفى الدراما الى العصر الحالى ،

حتى لقد بلغت جملة معالجاتهـا فى الأدب الفرنسى ـ وحده ـ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية ـ ولولا خصوبتها فى الاستلهام ، لاكتفى الأدب الغربى بمعالجة سوفوكليس وحدها . الا أن هـذا التعدد ، ناتج ـ كما ألمحنا ـ عن التعامل المرن الواعى مع الهيكل الأصلى للأسطورة، وعن قدرة فى التجديد المتحفظ داخل اطار الحدوتـة التقليدية ، وفى ضـوء فلسفة المؤلف الخاصة ، وليس من اباحة قلم كل معالج لأن يتعرض لكيان الأسطورة ـ (المتوارثة) الأصول ـ بالتقطيع ، والاضافة ، والتغيير غير المحدود ، وتشويه المعـالم الأصلية . اللهم الا قلة نادرة آثرت بعض ذلك .

الواقع ، أن لكل أسطورة ـ بالمعنى العلمى ـ موتيفة motif ـ أو جوهر ثابت ، يخصها بأخص الحقائق التى تحدد ماهيتها الشخصية ، فاذا ما فقدت هـذا الجوهر ـ بسبب التطرف فى التغيير والتحوير والتبديل ـ فقدت أصالتها التى فطرت عليها . أى ، اذا ما اختـار مؤلف ما أسـطورة معينـة ذات جوهر معروف ، تتحدد به قسمات شخصيتها المميزة ، وقـام

بنقض عناصرها البنائية . وتفريغها من محتواها الأصلى في سبيل تحقيق رؤيته الفنية الخاصة ، فانه يكون من الأجدى أن ينسب الأسطورة فى صورتها المصحفة الى نفسه ، أو تتخير أسطورة أخرى ، تكون بطبيعتها أميل الى مستهدفه • فد « صوان » الملابس الذى يفككه النجار ، ويحوله الى نضد (طاولة) ومقعد ، يفقد ماهيته الأصلية بهذا التحول . ويكتسب ماهية أخرى مختلفة تماما ، وعليه ــ عندئذ ــ أن يتسمى بالاسم الآخر ، ويتقلد الوظيفة الجديدة • وبهذا القياس . فان العملية المسرحية التى تستحدث من الأسطورة على هذا الوجه ، لا يمكن أن تدعى بأنها (معالجة) لأسطورة (كذا) ، وانما يمكن أن تدعى استيحاء لها ، أو استهداء ، أو استرشادا بها ، أو أية صفة أخرى • ويمكن أن يتجلى المثال على ذلك فى مسرحية « بجماليون » للكاتب الأيرلندى برناردشو ، حيث نجد العلاقة بين الأسطورة اليونانية الأصلية ، والمعالجة المسرحية الحديثة ، مجرد علاقة فى المعنى العام ، وليس فى المادة ، أو المبنى ، أو الشخصيات • ومن هذا

القبيل ثلاثية المؤلف المسرحى الأمريكى يوجين أونيل ، والمسماة « الحداد يليق باليكترا » ، والتى لا تعد معالجة بالمعنى المصطلح عليه ، وانما استئناسا ، أو استمثالا معاصرا بقصة اسخيلوس فى ثلاثيته التراجيدية المعروفة : أجاممنون — حاملات القرابين — ربات العذاب • ففى العمل المسرحى اليونانى ، تقتل « كليتمنسترا » زوجها « أجاممنون » ، فتبكيه ابنتهما « اليكترا » ، ثم تنتقم من أمها لمصرع أبيها بمساعدة أخيها « أورست » • وفى العمل المسرحى الأمريكى ، يتتبع المؤلف الركائز الأساسية القديمة بالتعصير أو التحديث ، فتقوم « كريستين » بقتل زوجها « عزرا مانون » ، فتبكيه ابنته « لافينيا » ، ثم تنتقم من أمها بمساعدة أخيها « أورين » • وما عدا ذلك فمختلف تمام الاختلاف بين الثلاثيتين •

والحقيقة ، أنه يغض النظر عن مقدار ابتعاد المؤلف المسرحى أو اقترابه من (حقائق) المادة التراثية التى يعالجها أو يستلهمها — سواء كانت مادة تاريخية ، أو أسطورية ، أو حتى مسرحية قديمة ، أو رواية

معروفة ، أو قصة قصيرة مشبعة بالعناصر الدرامية ــ فان الحكم على العملية الفنية المستولدة يتوقف على الاجابات التى يمكن أن تدلى بها مثل تلك الأسئلة : هل العملية الفنية ــ فى مجملها ــ دعم فنى جاد لرأى معين ، بغض النظر عن شكلها الدرامى ككوميديا أو تراجيديا أو ميلودراما ؟؟

وهل هى اضافة صادقة حقيقية لتراث الانسانية الثقافى ، ولو كان على المستوى المحلى ، أم أن هذه العملية الفنية مجرد تعبير شخصى لاستعراض القدرة على القيام بألعاب بهلوانية أدبية ؟ أم هى نتاج فج ينم على ذوق سقيم وتفكير سطحى ؟؟ أم هى مجرد محاولة لتزييف الوقائع الجوهرية والملامح الأساسية فى المادة التاريخية ، أو الأسطورية ، والتى تتميز بها ذات المادة ، كالقيام بتزويج أوديب من ابنته بعد قتل زوجها بالسم ، أو تزويج شجرة الدر من أمير فرنسى ، أو جعل صلاح الدين الأيوبى يغزو انجلترا بجيوشه . أو جعل ايزيس تتآمر مع ست على قتل زوجها أوزوريس .. الخ

ان مثل هـذه الاجتهادات التى تمسخ القيم التراثيـة لن تخلق فنا ـ مهما تسامى بناؤها ـ ولكنها ستكون مجرد تعبير خدوع عن نفس سادية مازوكية ، أشـبه بنفس طالب طب فاشل يجرى عمليـة جراحية فى وجه فينوس ، أو حورية من الجنة ، بدعوى اعادة تجميلها •

جريدة « الأهرام » ١٩٨١/٢/٦ .

النهاية السـعيدة للمسرحية

« النهاية السعيدة » ــ فى أية مسرحيــة ــ هى الناتج الأخير الذى تصل اليه الشخصية ، التى يتعاطف معها المتفرجون ، ويرون فى ذلك الناتج ، الحــل الذى يسرهم ، ويرضيهم نفســيا ، لأنه يتفق مع مواضعاتهم الأخلاقية .

ومن هنا ، يمكن أن يبرز تساؤل : اذا كان تحقيق رضا المتفرجين وسرورهم ، هو ــ بلاشك ــ هــدف طيب ، ألا يكون من الأفضل انهاء المسرحيات بنهايات سعيدة ؟؟

الواقع أن هــذا التفضــيل ، غالبا ، ما يناصره

المهتمون بايرادات شباك التذاكر فى المسرح . ولكن ، لو تغاضينا ــ الى حين ــ عن الرغبة فى تحقيق النفع المــادي ، فان للتجربة المسرحية ــ عبر عصورها الطويلة السالفة ــ رأيا فى هذا الموضــوع . وهــذا الرأى ، ذو شطرين : يتعلق أولهما بحاجة الفن ، وآخرهما بحاجة الانسان . فالمسرحيات التى يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا وماديا معا ، هى التى يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ، ويهتم ــ فى نفس الوقت ــ باشــباع مطالب الانســان الشعورية .

وتفسير ذلك ، هو أن الفن ــ سواء كانت المسرحية عنده ، تنتهى نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة ــ محكوم عليه بأن يحقق كيانه من استخدام أصوله ومواضعاته الخاصة به . ومن هذا المنطلق ، لا يلجــأ الى الحيــاة فى كل قضاياه ، كى تفصــل هى فيها ، وتحدد له كل مساراته . ومن ذلك ــ بالطبع ــ قضــية النهايــة فى المسرحيــة .

ان الحيــاة الانسانيــة سلســلة من الأحــداث المتشابكة ، والمتصلة ببعضها على أساس سببى . وهذه

السلسلة تمتد بلا نهايــة • واذا كان ولابد وأن تعلق الحيــاة على ذلك برأيهــا (دون تفلسف) فلن يكون التعليق غير التأكيد على أنه لاشيء فيها يتحدد بنهاية • لاشيء مقطوعا بخاتمة حاســمة ، ليس لها ما بعدها • فانفصال الزوجين عن بعضهما ، أو انتصار البطل على غريمه ، أو زواج الفتى من فتاة أحلامه ، أو الحكم على الجانى بالسجن مدى الحياة ، ليست الا نهايات وقتية ومرحلية ، تتولد عنها بدايات لمراحل أخرى • بل ان الموت نفسه ليس نهاية ، وانما هو ميلاد لشيء آخر • فاذا كانت القبور تعلن عن نهاية سكانها الحياتية ، فان هؤلاء السكان قد تجاوزوا عتبة هــذا الاعلان ، وخطوا الى عالم ثان • وأليس أخفت أصواتهم يبقى مترددا فى موجات الأثير المنساح فى الزمن اللانهائى ؟؟

فالحياة ــ اذن ــ تنكر الفراغ ، كما تنكر النهاية القاطعة • ومن ثم ، فان نهايــة آية مسرحيــة يجب أن تكون ذات طبيعة مصــنوعة ، متسقة مع ما قبلهــا . ومستولدة من ضرورات الصنعة • أى ينبغى تخطيط النهاية ، لا طبقا لعوارض الحياة المعاشة ــ التى لا منطق

لها ولا قـانون ــ وانما استجابة لمطـالب الفن التى تهدف الى تحقيق التنسيق والتناغم فى العملية الابداعية.
وهذا يعنى ــ مرة أخرى ــ أن الفنان الصادق الذى يبدأ عمله ، وفى ذهنه هـدف معين ، يجب ألا تكون نهاية هذا العمل ممنطقة ، ومحتملة التصـديق فحسب. بل ويجب ــ أيضا ــ أن ينمم عمله ، طبقا لقواعد الفن الأكثر صرامة والتزاما عن عوارض الحياة ، التى يمكن أن يؤدى اتباعها الى خلخلة العمـل الفنى ، بتدخلها اللامنطقى ، تحت اسم المصادفات التى تقع فيها .

فالفن اذن ــ بحكم الواقع .

ان الدراما ــ بطبيعتها ــ فن جماعى واجتماعى . فهى ليست فنـا فرديـا ، يتصـل فيه الروائى بفرد ، أو الشاعر بقارىء ، أو الرسام بمشاهد ، وانما هى عمل تجسده مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح ، أمام مجموعات من المتفرجين قادرة على الاستجابة .

ولمـا كانت الدراما ــ فى الغالب ــ تصور مباراة أو صراعا ناشـبا بين ارادة وأخرى ، فانها تعتمد فى

تحقيق أهمية هــذا الصراع على سيكولوجية هؤلاء المتفرجين ، ورغبتهم ــ شــبه الغريزيــة فى التشــيع والموالاة • فهم يميلون الى التعاطف مع شخصية ، ضد شخصــية أخرى • ويسرون ــ عــادة ــ اذا ما انتهت المسرحيــة بانتصار الشخصــيه التى يتعاطفون معها ، وهزيمة الشخصية المعتدية •

ومن هنا ، يمــكن التساؤل : هل يحق للمؤلف المسرحى أن يتدخل (شخصيا) فى عمليته الابداعية اثناء الكتابــة ، ويأخذ فى التحايل ، والتحــكم الخفى فى خطوات تطورها (الطبيعى) ، كى يضمن للمسرحيــة نهاية سعيدة ، حتى ولو كانت هــذه النهاية قد تراوغ منطق الاستقلال الفنى للعملية ؟؟؟

الحقيقة ، أن الاجابة على هذا السؤال الخطير ، يجب ألا تكون متسرعة أو حاسمة ، اجتناب الدخول فى معمعة الجدل والتحاور الطويل ، وانما يستحسن تقبل الاجابــة التى توحى بها تجــارب كبار كتــاب المسرح الغربى ، خلال تاريخه الطويل •

فاذا ما حملنا هذا السؤال . واستجوبنا به تلك التجارب المسرحيـــة لعشرات المؤلفين ــ وفى مقدمتهم شكسبير وموليير ــ تلاحظ أن تدخل المؤلف لانهــاء مسرحيته ، تبرره المسرحيـــة الكوميديـــة وتسمح به . ولكن لا تقبله المسرحية الجادة . فالمسرحية الكوميدية لا تمانع فى أن يفرض مؤلفهـــا نفسه خفيـــة على منطق أحداثها . ويظل يداورها ويحاورها حتى يدفع بها فى النهاية الى الحل السعيد ، الذى لابد وأن يرضى المتفرج . أما الأمر بالنســبة للمسرحية الجـــادة ، فمختلف تماما عن ذلك .

فالدراما ــ كما أشرنا سابقا ــ غالبا ما تقدم صراعا بين قوتين متعارضتين ، يكون الانسان دائما أحد هاتين القوتين . أما القوة الأخرى ، فقد تكون هو نفسه ، أو انسانا آخر ، أو مجتمعه ، أو قدره ، أو عنصرا من عناصر الطبيعة . وبقدر ما يكون الصراع فى المسرحيـــة الجـــادة ، أكثر حيوية ، وأبلغ أهميـــة ، بقدر ما يزداد احساس المتفرجين بالرغبة فى حسم هـــذا الصراع .

حسما عادلا دون تحيز. ومع أنهم يتعاطفون مع شخصيات معينـــة ، الا أنهم لا يميلون الى أن يتدخـــل المؤلف لمناصرتها مناصرة لا تستحقها ، وانما يتوقعون أن تتعامل الأحداث مع بعضها ، طبقا لطبيعتها الدينامية القائمة ، دون أن يتدخل المؤلف عن عمد كى (يلوى) الطريق الطبيعى الى نهايتها ، كما هو شأنه مع الكوميديا .

هذا الاحساس الذى ينبض (بالفطرة) فى وجدان جمـــاهير المسرح ، والذى يطـــالب بتحقيق العـــدالة بما يتناسب مع أهميـــة الصراع ، يمكن أن يتناظر مع أحاسيس مشجعى فريق محترف من فرق كرة القدم . مثلا . فمن المسلم به ، أن كوكبة المشجعين لفريق معين، تكون ــ أثناء المباراة ــ مشتعلة حماسا ، وتتمنى أن يفوز الفريق الذى تناصره .

وعندما تقام مباراة (ودية) بين فريقين ، ولاتكون أمـــام الفريق المنـــافس للفريق الذى تناصره كوكبـــة المشجعين أية فرصة للفوز ، فان تلك الكوكبة ، تشعر بالارتياح ازاء أى قرار ــ مشكوك فى صحته ــ يصدره

الحكم لصالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة ــ أى شعور بالميل نحو ما ليس عادلا •

ولكن عندما تقام مباراة للحصول على كأس البطولة ، ويصبح الفوز بها أمرا مرغوبا وضروريا ، فان أى قرار جائر أو خاطىء يصدره الحكم ــ حتى ولو كان فى صالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة ــ يقابل من الداخل بشىء من عدم الارتياح ، وقلة الرضا • ففى تلك الحالة ، تشعر تلك الكوكبة من المتفرجين ، بأنها لا تستمتع بالمباراة استمتاعا كاملا ، لأن هذا النوع من الاستمتاع لا يتحقق الا عندما يتوافر للمباراة تحكيم عادل ، وصحيح ، وتكافؤ فى الفرص • فالفوز القائم على تحكيم عادل وصحيح ، أصدق امتاعا من الفوز القائم على تحكيم متعسف ، ومزيف •

وقياسا على ذلك ، فان متفرجى المسرح لايشعرون ــ غالبا ــ بالرضا الكافى ، اذا ما شرعت المسرحية الجادة ــ التى يشاهدونها ــ تأخذ طريقها (الطبيعى) نحو النهاية غير السعيدة ، ثم تصاب فجأة بالتواء فى

مجراها ، كي تنتهي نهاية سعيدة مغصوبة عليها .
بالاضافة الى هذا ، فان المتفرجين قد يستمتعون بالمسرحية الكوميدية دون أن يصدقوا أحداثها ، أو يقتنعوا بما يجرى فيها ، ولكنهم لا يستمتعون بأحداث المسرحية الجادة استمتاعا كاملا ، ما لم يصدقوا أحداثها ، ويقتنعوا بما يدور فيها . وعلى هذا ، اذا كان ولابد وأن تكون النهاية فى المسرحية الجادة ممتعة ، ومحققة للرضا النفسى ، ينبغى أن تكون متسقة مع أحداثها السابقة ، ومقنعة ، ودافعة على التصديق . وهذا يعنى ، أنها يجب أن تماشى حاجة الفن ومنطقه ، من أجل اشباع حاجة الانسان ومنطقه أيضا .

وهنا ، نخلص الى استنتاج متناقض ، مؤداه : أنه بينما يجاهد المؤلف الكوميدى — فى الفصل الأخير من مسرحيته — أن يحقق رضا المتفرجين ، بالتخلى عن قواعد الفن ، ودفع النهاية فى هوادة نحو الحل السعيد، فان مؤلف المسرحية الجادة ، لا يستطيع أن يحقق هذا الرضا الجماهيرى على نحو صحيح ، الا عن طريق الالتزام بالحقيقة الفنية ، ودوافعها المنطقة .

وهذه الظاهرة المتناقضة ، غالبا ما تغيب عن أذهان المهتمين بقضية انهاء المسرحية من زاوية ما يحققه شباك التذاكر من ايرادات • فهم ــ نادرا ــ ما يدركون أن المسرحية الجادة التى تنتهى بنهاية غير سعيدة ، يمكن أن تحقق نجاحا ماديا أكثر ، اذا ما تم رسم مخططها من البداية وحتى النهاية ، طبقا لمتطلبــات الفن ومسراه الطبيعى . بدلا من ختمها بنهاية سعيدة مغصوبة عليها ، لا يستطيع المتفرجون الاقتناع بصدقهــا فى سهولة •

واذا كان المتفرجون يتوقعون من مشاهدة العرض المسرحى الجــاد ، أن يحصلوا على جرعة من المتعــة ، فانهم ــ فى نفس الوقت ــ يكونون أكثر توقعا للحصول على اشباع نفسى ، يتولد من الاقتناع والتصــديق • ولعل الدليل على ذلك ، ما طرأ من تعديل على نهايتى مسرحيتى وليم شــكسبير : « الملك لير » و « روميو وجولييت » • ففى أوائــل القرن الثامن عشر ، قدمت المسرحيتان على خشبة المسرح الانجليزى ، بعد تغيير

نهايتيهما المأسويتين الى نهايتين سعيدتين • ومع أن الهدف من هذا التعديل ، كان يرمى الى ارضاء عواطف الجماهير ، الا أن المسرحيتين ، لم يسقطا سقوطا فنيا فحسب ، وانما كانا ـ الى جانب ذلك ـ فاشلتين جماهيريا ، وماديا فى المحل الأول •

مجلة « أفكار » (الأردن) عدد ٧٤ •

أهمية فواصل الاستراحة فى بناء المسرحيــة

من بين الأمور التى يتفوق فيها الكاتب المسرحى الغربى على زميله فى العالم العربى الوعى بتاريخ التنظير الدرامى ، والاسهام فى مجاله • فبينما يستطيع المؤلف الغربى تمحيص نصــوصه المسرحيــة بنظرة مثقفــة ، والتوصل الى نتائج نظريــة تصبح فى حد ذاتها نتاجا فــكريا ــ حتى ولو لم تتفق أصــولها مع مقومــات نصوصه ــ فان كاتبنا المسرحى ــ مهما بلغت درجــة ثقافته المسرحية ــ غالبا ما يبدع أعمالا مسرحية فقط ، ويصمت صمتا تاما عن محاولة التقديم لها بنظريــة درامية ، أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته وأبعاد تقنياته وتطورها •

وقد يدل ذلك الموقف ـ شبه السلبى ـ على عفوية الانفعال اثناء الكتابة ، وعلى الانفصال عنها عقليا بعد الانتهاء منها .

ومما جذب انتباه بعض كتاب المسرح الأوربى مسألة تبدو بسيطة وثانوية ، الا أن لها فعالية فى التأليف المسرحى ، وهى مدى أهمية وجود فواصل استراحة تقع بين فصول المسرحية الواقعية ، أو بين مشاهدها اذا كانت عبارة عن حلقات متتابعة من المشاهد كما هو الحال فى مسرحية فردريك درينمات « هرقل وحظيرة أوجياس » ، التى تتألف من خمسة عشر مشهدا تتلاحق وراء بعضها ، مما اضطر مؤلفها الى اقتراح استراحة بعد المشهد التاسع .

الواقع أن كثيرا من كتاب الدراما لا يمانعون فى وجود فواصل استراحية ، ولكن فى شىء من التردد والفتور ، وكأن تلك الفواصل شر لابد منه . فالمتفرج يحتاج أثناء وجوده بالمسرح الى فسحة من الوقت ـ

ولو قصيرة ــ كى ينفصل فيها ــ فزيائيا ونفسيا ــ عن متابعته لما يجرى فوق الخشبة ، ويرخى لأفكاره العنان ويتخفف من توتراته ، ويتمشى الى الصالة الخارجية ليدخن أو يثرثر مع صديق ، أو يعلق معه على ما رآه منذ قليل . وبدون اتاحة فترة الاستراحة هذه ، قد لا يتمكن المتفرج من استرداد قدرته الأولى على الاستمتاع الجمالى بأحداث الفصل التالى .
أما الوجه الآخر المضاد للمسألة فهو متخف ، وأشبه بظلال الشك التى تتوارى على استحياء خلف المجابهة الصريحة بالحقيقة ، ويهمس هذا الوجه بوجوب تجنب حشر استراحات بين الفصول لأنها قد تدفع المتفرج على الانفصال الانفعالى عن الأحداث المعروضة ، بل قد يصبح من الصعب الحصول عليه مرة أخرى الى الفصل التالى ، وهو مشحون بنفس مقدار المعايشة النفسية السابقة . وفى هذا السبيل نجد تصريحا واضحا ساقه الكاتب السويدى أوجست استرندبيرج فى مقدمته التحليلية الضافية لمسرحيته « الآنسة جوليا » .

« أما فيما يتعلق بالجانب التقنى ، فقد جربت الغاء

تقسيم المسرحية الى فصول • لأننى استنتجت أن قدرتنا على التوهم تصاب بالاضطراب بسبب فواصل الاستراحة التى يجد المتفرج أثناءها فرصة من الوقت المتفكك والهروب من التأثير الايحائى الذى يقوم به المؤلف كمنوم مغناطيسى • ومن المحتمل أن يستغرق عرض مسرحيتى ساعة ونصف الساعة ، وهو نفس الوقت الذى يمكن أن يستغرقه الاستماع الى محاضرة ، أو عظة دينية ، أو نقاش برلمانى • ولا أعتقد بأن العرض المسرحى الذى يستغرق نفس الوقت سيكون متعبا • وفى بداية حياتى المسرحية ـ أى حوالى سنة ١٨٧٢ ـ حاولت فى احدى محاولاتى الدرامية الأولى وهى مسرحية « الخارج على القانون » أن أحقق هذا الشكل المركز ، مع أنه نجح نجاحا محدودا • كانت المسرحية تتألف من خمسة فصول ، ولم أدرك ـ الا عندما انتهيت من تأليفها ـ أن التأثير الذى تخلقه منقطع ومضجر • فأحرقت مخطوطة المسرحية ، ومن رمادها أخرجت فصلا واحدا جيدا التحبيك ، يقع فى خمسين صفحة مطبوعة ، ويستغرق عرضه ساعة واحدة • وعلى

هذا ، فان شكل المسرحية الحالية ليس جديدا ، ولكنه يبدو من لوازمى • ومن المحتمل أن يصبح مع الأذواق المتغيرة واقعا فى الوقت المناسب • ان أملى أن نجد فى يوم ما المتفرج المتعلم بدرجة كافية تجعله يقضى سهرة كاملة لمشاهدة مسرحية واحدة تقع فى فصل واحد . ولكن فلنحاول ذلك وننتظر • وفى نفس الوقت . لكى أمد المتفرج ـ وكذلك اللاعبين ـ باستراحة من الوقت دون السماح لهذا المتفرج بالهرب من الايهام ، فقد أدخلت ثلاثة أشكال فنية ، هى : المحادثة الفردية (المونولوج) ، والايماء (مايم) ، والباليه • وكل هذه الأجزاء الدرامية ، لها أصول فى التراجيديا الكلاسية : فالقصيدة الانشادية الرثائية للممثل الواحد أصبحت هنا مونولوجا ، كما أصبحت الجوقة باليها » •

ومعنى هذا ـ كما هو واضح ـ أن استرندبيرج قد تصور أنه حل مشكلة تأثير الايهام المتصل ـ بدلا من الايهام المتقطع ـ عن طريق مسرحة فعل طويل متصل المواقف والأحداث دون أن تقاطعه فواصل استراحة • الا أنه قد لاحظ بأن مشكلة أخرى نجمت عن استمرارية

هذا الفعل ، وهى صعوبة تحقيقها على خشبة المسرح ، ومنع المتفرج من مغادرة مقعده ، والخروج على الوضع النفسى المفروض عليه . لذا حاول أن يعوض متفرجه ذلك بتقديم فاصل مسل خفيف من الرقص والغناء . غير أنه لم يفطن الى ظهور مشكلة أخرى ، وهى أن هذا الفاصل يبدو مفتعلا ، وأن علاقته ببنية المسرحية وحبكتها واهية ومتهافتة .

والحقيقة أن نجاح استرنديبرج فى تحقيق امتداد مسرحى طويل دون مقاطعة استراحية لا يعزى الى حشر هذا الفاصل الترويحى الراقص ، وانما يعزى أساسا الى أن طول المسرحية نفسها محدود ، ولايمكن أن يتجاوز عرضه تسعين دقيقة ، وهى نفس المدة التى يمكن أن يستغرقها عرض فصل مسرحى واحد فى مسرحية عادية ذات ثلاثة فصول مثلا . وعلى هذا ، فان عرض مسرحية « الآنسة جوليا » لا يتجاوز احتمالية (صبر) المتفرج الفزيائية والنفسية ، وانما ينفد فى نفس اللحظة التى ينتهى فيها فصل مسرحى ، ويسمح للمتفرج بالتحرر من التزامه بمطالب الكرسى الذى يجلس فيه .

بالاضافة الى هــذا ، فان هناك ناحية بنائية هامة وهى أن هذه المسرحية كانت ستصبح ذات تأثير أكبر ، لو أنها أتاحت للمتفرج فسحة استراحية من الوقت ، كى يفكر فى عمليــة السقوط الجنسى والطبقى الذى تردت فيه الآنسة جوليا الارستقراطية مع خادمها الجلف . كما أن قدوم الفلاحين الى مطبخ قصر الكونت وهم فى أفخر ثيابهم ومعهم كئوس الخمر ، كى يؤدوا رقصــة غنائية جماعية يبدو مصادفة سعيدة ، وان كانت فى حقيقتهــا اضافة مقحومة . وكان من الأجدى لمعمارية الحبــكة الدرامية أن تتاح لها (فتحة) استراحة قصيرة بدلا من تلك الرقصة حتى تتحدد مبررات الأحداث التى يمكن أن تقع خارج حيز خشبة المسرح .

ومما يتعلق بالموضوع المعالج فى هذه المقالة ، أن أبعاد الشخصية فى المسرحية غير الواقعية ، تختلف عن أبعاد الشخصية فى المسرحية الواقعية من ناحية التأثير الجمــالى . ففى مسرحيــة جان راسين الأســطورية « فــدر » ــ والتى عرضــها المسرح القومى هــــذا الموسم ــ قد يشعر المتفرج غالبا ــ بأن الشخص الذى

يتحرك ويتكلم وينفعل فوق خشبة المسرح ليس الأميرة الكريتية الوالهة فدرا ، وانما الفنانة سميحة أيوب التى تلعب شخصية فدرا ، ولهذا قد لا يحمل المتفرج فى تصوره أثناء الاستراحة وجودا استمراريا لفدرا الأسطورية ، وانما وجودا للفنانة سميحة أيوب . أما فى المسرحية الواقعية فان الأمر يتضاد . ففى مسرحية سعد الدين وهبة « كوبرى الناموس » — مثلا — قد يتناسى المتفرج أن الشخص الذى يتحرك ويتكلم وينفعل على خشبة المسرح هو الفنانة سميحة أيوب ، بل يمكن أن يكون « خضرة » . ومن ثم ، فان خضرة هى التى تستمر فى تصور المتفرج أثناء الاستراحة ، وحتى نهاية المسرحية ، وليست الفنانة سميحة أيوب .

ومن هذا المنطلق الجمالى ينبغى أن يوهم المتفرج بأحداث تقع خلال الاستراحة فى المسرحية الواقعية . أى ينبغى ألا ترخى الستارة على وقائع نهاية الفصل الأول، ثم تنفرج عن بداية الفصل الثانى — بعد الفصل الاستراحى — والأحداث متواصلة زمانا ومكانا واستمرارا فزيائيا وكأنه لم تقع أحداث بين الفصلين .

والقد وقع فى هذا المحظور الكاتب الانجليزى هارولد بنتر فى مسرحيته « الحارس » . فأحداث المسرحية كلها تقع فى أمسية من أمسيات الشتاء ، ويبتدىء الفصل الثانى بتكملة الأحداث التى انتهى اليها الفصل الأول دون أن ينقضى عليهـا وقت كاف الا من ثوان قليلة ، بالرغم من وجود استراحة قد تمتد الى ربع الساعة . مما قد يدفع المتفرج الذى حمل شخصيات المسرحيه معه فى الاستراحة خارج الصالة على التساؤل الخفى : ماذا كانت تفعل الشخصيات طوال هذا الفاصل الاستراحى ؟؟

لذا كان على الكاتب المسرحى الواقعى أن يتصور وجود أفعال تحدث خلال فترات الاستراحة حتى تصبح بالنسبة للمتفرج المبرر الجمالى لهذه الفواصل المفروضة. وهنا قد ينبثق تساؤل فى ذهن الكاتب : أى أحداث فى نهر القصة الجارى ينبغى أن يؤدى (خياليا) والستارة مرخاة ، والمتفرج فى استراحته ؟؟ والرد على ذلك يلزم بتقديم أمثلة من الوقائع التى يفضل أن تتم فى غيبة المتفرج عن أحداث الخشبة ، مثل : مناظر الحروب ،

ومعارك البحار والأجواء ، ومسابقات الخيول والرياضة. ومواقف الاغتصاب الكامل ، ومشاهد الأفعال العنيفة ، وعمليات التعذيب البدنية ، والسفر ، والنمو الجسمى ، والانفعالات الصارخة ، والأحداث العابرة ، ومراحل التغيرات الحسية .. الخ . وغير ذلك من الأفعال والأقوال التى يتضمنها خط الحبكة العام ، ولكنها تسقط أو تحذف فى أزمنة الاستراحة لأنه يصعب تنفيذها على خشبة المسرح ، كما أنها قد تسبب ردود فعل عنيفة تؤثر بالضرر على أعصاب المتفرج ونفسيته . وهذا الحذف المتعمد والمطلوب يفرض على الكاتب المسرحى من ناحية التقنية أن يشير فى بداية الفصل الى الأحداث المحذوفة ، ويتيح لخيال المتفرج فرصة العمل على تركيب صورتها ، وملء الفراغات بالتفصيلات الضرورية . ولقد دللت كثير من التجارب على أن الاشارة الذكية الى المشاهد الساقطة توحى لخيال المتفرج بتصورها فى شكل معين ، قد يكون أكثر اكتمالا وأقوى تأثيرا مما لو كانت المشاهد الساقطة قد عرضت مجسمة فوق خشبة المسرح . ولهذا يرى بعض

المحللين الدراميين ــ مثل جون هنز ــ أن المسرحية الواقعية الحديثة الجيدة البناء يجب أن تتألف من خمسة فصول لا تصاغ على النمط الكلاسى الذى يضعها كلها على خشبة المسرح ، وانما على أساس أن يجسد منها ــ فعلا وقولا ــ ثلاثة فصول فقط ، هى : الأول ، والثالث ، والخامس ، وأن يختفى الفصلان الباقيان ــ الثانى والرابع ــ فى استراحتين . وهذا المطلب ليس حرفيا فى طموحه وانما يميل ميلا شديدا نحو المجاز ، فهو يرمى الى تضمين المسرحية الواقعية « فصلين للاستراحة » لا يخلوان من الأحداث المتوهمة أو المحذوفة ، وأن يصاغا بنفس الاهتمام الذى تصاغ به الفصول الثلاثة ذات الأحداث والأقوال التى ستتجسد . وهذا الاهتمام المولى للأحداث غير المرئية والتى تكمن بين الفصول ــ يساعد بلا أدنى شك ــ على نمو الشخصيات ، واختمار الوقائع ، وكلها عوامل تساعد بدورها على ابراز تيمة المسرحية وكيانها العام .

وهكذا يمكننا أن نخلص مما تقدم الى أن المسرحية

ليست مجرد عدد معين من الفصول التى تقع بينهـا فواصل استراحية تتيح للمشاهد فرصـة الاسـترخاء والتدخـين والدردشـة ، وانما هى كل فنى متدامج الأجزاء التى تشكل فيما بينها وحدة عضـوية • واذا كانت الفصول الدرامية هى التى تحظى بالاهتمـام الأول والأخير من المؤلف المسرحى لأنهـا فى نظر أى اعتبار هى الدراما نفسها ، فان لفواصل الاستراحة أيضا دورا حيويا • فهى تبتلع الأحداث غير القابلة للعرض على خشبة المسرح ، والأحداث التى لا يستطاع عرضها كلها ، وانما توحى بذلك كله الى خيال المشاهد • كما أن تلك الفواصـل تساعد فى تحقيق وحدة المسرحيـه كبناء متـكامل فى ذاته ، وتعطى فرصـة للشخصيات والأحداث كى تتطور وتتنامى ، وفرصة أخرى للمتفرج كى يخفف من انفعالاته ويتأمل فيما حدث ، وفيما يمكن أن يحدث فى الفصل التالى •

واذا كانت الأحـداث الواقعـة فى الفواصـل الاستراحية ذات قيمة عمليـة بالنسبة للكاتب المسرحى

والمتفرج على النحو السابق تبيانه ، فانها ذات قيمة أيضا بالنسبة للمخرج والممثل • فاذا كانت مهمتهما هى تشكيل الشخصية المسرحية وتفسيرها فى ظروف وضعها الاجتماعى والنفسى والحسى ، تبعا للأقوال والأفعال التى يقدمها نص المسرحية ، فان مرور وقت — ولو بسيط — فى الاستراحة يساعد على أحداث تغيير فى الشخصية المؤداة تمثيلا واخراجا • فكل شىء فى الطبيعة فى حالة مستمرة من التغيير ، والشخصية الدرامية — التى يجاد تصويرها — تكون هى الأخرى فى حالة تغير • ولو أن حدثا ذا مغزى قد وقع خلال الاستراحة ، أو فى المنطقة الصامتة ، فان التغير الطارىء على الشخصيات بسبب هذا الحدث يجب أن يتضح للمتفرج فى تفسيرات المخرج والممثلين •

ان الفاصل الاستراحى — بلا شك — جزء حيوى فى بناء المسرحية الواقعية ، أما المسرحية غير الواقعية فهى معفاة من تلك الضرورة لأن لكل مذهب أو أسلوب مسرحى ملابساته الخاصة التى تحكمه •

ملحوظـة :

المسرحيات التى أشير اليها فى هـذه المقالة متمثل بها عن عمد لأنها متاحة فى اللغة العربية ويمكن أن يطلع القارىء عليها .

مجـلة « الكاتب » ١٩٧٦/٨/١ .

علاقة المسرح المصرى بالمسرح الأجنبى

لاشـك أن المسرح المصرى ـ بقطاعيه العـام والخاص ـ يعانى من نقص شديد فى النصوص المحلية الصالحة للعرض • أى التى يكتبها مؤلفون مصريون عن موضوعات بيئية مستوحاة من صميم الثقافة الوطنيـة وتراثها ، أو عن موضوعات انسانية عامة ، ذات دلالة عالمية • وتشتد وطـأة هذه الأزمة ، عندما تحس الفرق المسرحية بأنها مهددة ـ كل موسم ـ بالتوقف ، بسبب ندرة النصوص ، بينما هنـاك أجهزة مطالبة بالعمل ، وحاجة الجماهير الى التغذية الذهنية والترفيه مستمرة ومتنامية •

وللتغلب على تلك الأزمة ، كان ولابد من اللجوء الى النصوص الأجنبية . وهذا اللجوء الاضطرارى ، يجب أن يكون اختياريا وطواعية ، كى يكون للمسرح الغربى نصيب ما فى جملة عروضنا المقدمة ، حتى ولو كانت هناك وفرة فى النصوص المحلية . لأن الارتباط الحضارى بالغرب ، لابد وأن يبقى مستمرا ، اذا ما أريد تحقيق نهضة عصرية واعية . ولا يعنى هذا ، الدعوة الى تنحية التأليف المحلى لصالح التأليف الأجنبى ، وانما يعنى التمسك بألا يغيب النص الأجنبى عن محيط المسرح المصرى غياب القطيعة والهجر ، لأنه مصدر اشعاع ثقافى قوى .

واللجوء الى روائع المسرح الأجنبى لحل أزمة النصوص المحلية المستحكمة ؛ لاشك اجراء مشروع . وهو فى شكله الراهن يتخذ صيغتين أساسيتين :

(أ) ترجمة النص الأجنبى ترجمة حرفية ، وتقديسه كما هو .

(ب) أو تغيير قسماته التى خلق عليها ، باجراء

تعديلات مختلفة القيمة والحجم • قد تتصف بالتمصير، أو الاستيحاء ، أو النهب ، أو البعككة •

ولنتعرض لهاتين الصيغتين بالشرح الموجز •

لو تفحصنا النصوص المسرحية التى عرضتها فرقنا فى السنوات العشر الأخيرة ، لاستخرجنا عددا من النتائج المؤسفة • من ذلك ، أن فرق القطاع العام ـ دون القطاع الخاص ـ هى التى تتبنى صيغة الترجمة الحرفية ، لأنها هى التى تأخذ على عاتقها مهمة تقديم النص الأدبى الجاد • ولكن مما يحزن ، أن عدد النصوص العالمية التى قدمت فى ترجمتها الحرفية لا يتجاوز عدد أصابع اليدين بقليل خلال العقد الأخير • كما يلاحظ أن ما يقدم من تلك النصوص ينتمى ـ فى غالبيته الى التراث الغربى ، أو ـ فى أقليته ـ الى ما قبل عشرين سنة خلت على الأقل ، وليس الى المسرح المعاصر الذى يعيشه العالم الغربى الآن •

ومع أن القديم مرغوب ومطلوب ، الا أن العلاقة بين المسرح المصرى الحديث ، والمسرح الغربى الحديث

تكاد تكون مقطوعة تماما • فاذا كان المسرح قد عرض ــ قبل العشر سنوات الأخير ــ شيئا من أعمال ابسن ، وشو ، وتشيخوف ، وأنوى ، ولوركا ، وبريخت ، وسارتر ، وأضرابهم ، فان تلك الأعمال شبه (ريبرتوارية) ، اذا ما قيست بما تنتجه الحركة المسرحية الحالية طوال العشرين عاما الماضية • ففى فرنسا ، وألمانيا ، وانجلترا ، وأسبانيا ، وتشيكوسلوفاكيا ، واليونان ، وأمريكا ، وأستراليا ، ودول أمريكا اللاتينية ، مئات من المسرحيات الجديدة ، لكتاب محدثين مشهورين خارج أوطانهم ، ولكن المسرح المصرى لا يعرف أى نموذج لأى واحد منهم •

ولو فرضنا أن دفعنا الى المسئولين المسرحيين بنص مترجم من أعمال ماريو فراتى الايطالى ، أو وليم هانلى الأمريكى ، أو رينر الألمانى ، أو هرمانس التشيلى ، أو بيتر هاندك النمساوى ، أو أى مؤلف مسرحى أجنبى معاصر للاحظنا أن التهمة الرافضة التى توجه اليه من قبل هؤلاء المسئولين هى تهمة « التجريبية » • ومعنى التجريبية ــ فى نظرهم ــ أنه شبه فكرى ، ولا يرضى

النزعات الشعبية العامة ، التى تقاس غالبا بمعايير تقليدية أصبحت مستهلكة • وعلى هـذا ، فان الذوق المسرحى المصرى شبه متجمد هو الآخر ، وينفر من النصـوص الأجنبية المعاصرة ، ويعرض عنها ــ بدورد ــ بدعوى (التجريبية) أى أنها لا تقدم الا فى مسارح الجيب لقلة من المثقفين والمتعلمين • ولاشـك أن الذوق خاضـع لعوامل التطوير ، والتربية ، والتعويد ، اذا ما استطاع المسئولون المسرحيون تغيير مواقع أقدامهم فى عمليـة « محلك سر » ، ومحـاولة التقدم للأمام ، وايصـال قنوات الحركة المسرحية القومية بالحركات الأجنبيـة المعاصرة ، حتى لا تنفى النصـوص الجديدة بعيدا عن مجالنا المسرحى الحديث كى يبقى عبدا لقوالب نمطية أصبحت قديمة •

وهذه العزلة أثرت ــ بالسلب ــ فى النصـوص المحلية المؤلفة فى تلك السنوات القليلة المـاضية • فهى ليست محدودة القيمة الفنية فحسب ، وانما هى أيضا محرومة من لمسات التجديد والاستنارة التى يمكن أن يحدثها الاحتكاك التقنى والفكرى بالنصوص الغربيـة

المعاصرة . ولا أنكر أن العوامل المسببة لهذه العزلة كثيرة ، منها احتضار حركة الترجمة ، واختفاء المجلات المتخصصة ، وجمود الحركة الثقافية ، وهبوط مستوى التعليم والتثقيف ، وافساح المجال للأدعياء امام حست الأصلاء .

أما الصيغة الثانية التى يأتينا فيها النص المسرحى الأجنبى ، فتتمثل ـ أساسا ـ فى غالبية مسرحيات القطاع الخاص . وثانيا ، فى بعض مسرحيات القطاع العام ، حين يحسد منافسه الخاص على نجاحه الأدبى والمادى العريض . فيقوم بمحاكاته فى كثير من التهافت والرخص .

فلا يكاد القطاع الخاص يسمع بمسرحية أجنبية ، أو فيلم أجنبى يصلح لمغامراته ، حتى يوفد اليه مندوبا فوق العادة من ادارة جوازاته وجنسيته ، كى يقوم باجراء عملية تمصير واقتباس شديد . فيجعل من لندا زليخة ، ومن طومسون شبراوى أبو مخيمر ، حتى تمحى معالم النص الأصلى ، ويخرج من دينه وقوميته . والشواهد على ذلك لا تحصى ، من ذلك مسرحيات :

مدرسة المشاغبين ، وفندق الأشغال الشاقة ، والفك المفترى ، وانتهى الدرس يا غبى ، وعشرات أخرى من المسرحيات الفاشلة أو الناجحة التى تنتهب عن أعمال أجنبية . ولهذا يجب أن نقف ضد الاشتراك فى صندوق حق الأداء العلنى العالمى ، لأن ما يجب أن نسدده بالعملة الصعبة للمؤلفين الغربيين ، يفوق فى جملته حصيلة النظافة التى تستولى عليها محافظة القاهرة .

ولأن القطاع الخاص يعتمد فى بقائه على عملية التمصير ، والاقتباس ، والاغارة الوحشية على الأعمال الدرامية الأجنبيه بسبب أزمة التأليف المحلى ، فهو مستبعد عن نطاق الدراسات المسرحية فى المعاهد والكليات الجامعية . وهذا ـ بلا شك ـ خطأ أكاديمى ، اذ لابد من رصد ظواهره ومتابعته عن كثب ، لأنه يشكل ـ أردنا أو لم نرد ـ شريانا نابضا فى جسم الحركة الثقافية بالعاصمة . وبالطبع لا يجب أن تخضع لهذا التقييم ـ الواجب تاريخيا ـ العروض الغثة المنحطة ، مثل : انهم يقتلون الحمير ويا مالك قلبى بالمعروف ... الخ .

أما مسرحيات القطاع العام المصرة ، فهى وحدها التى يتناولها التقييم النقــدى . وعلى هــذا ، فهى وحدها التى تتعرض للمؤاخذة واللوم ، ثمنا لدراستها ، والتأريخ لها . ولا اعتراض ــ بادىء ذى بدء ــ على أن يقوم هــذا القطاع بتمصير النصــوص الأجنبية التى تستسيغها الثقافة المحليــة وذوقها . الا أن الكثير من النصــوص المصرة ــ مثل زوربا المصرى ، ودكتور كشك ، ووشم الأسد ــ بضائع كاسدة وهابطة ، لأن أساسياتها الأجنبية تستعصى على التحويل ، ومماشــاة النكهة المحلية . ويرجع هــذا الفشــل ــ فى المحــل الأول ــ الى أن القائمين بعملية التمصير ، لا يتعرفون على النصوص الأجنبية فى لغاتها الأصلية ، كى ينتقوا منها ما يلائم ، ويستبعدوا ما لا يلائم ، ولكنهم يعتمدون اعتمادا كليا على النصــوص المترجمة المتداولة . وبهذا فهم محصورون فى نطاق ضيق ، ومضطرون الى التحايل على ما تحت أيديهم من مترجمــات ، كى تتمصر بالقوة والتهــديد ، وتتشرب الذوق المصرى ، وان كان هو

بدوره يعافهـا . والنتيجة الحتميـة من البداية ، هى فشل زراعة شىء غريب فى البنية الثقافية .

وهذه القضية ، تقودنا ـ بالضرورة ـ الى ظاهرة لا أخلاقية ، متفشية فى مجال تمصير النصوص الأجنبية، أو مسخها مسخا زريا . فبدلا من أن تجرى عمليـة الاعداد هـذه ، عن طريق تقـديم اقتراحات خاصـة بترجمة نصوص أدبية معينة ، ثم تمصـيرها بوساطة كتاب معروفين ، أو ناشئين موثوق بهم ، تحولت المسألة الى عملية سطو على المترجمات المعروفة ، وغير المعروفة . ويقوم بعملية السطو هـذه ـ غالبا ـ كتاب يسعون وراء الكسب المـادى ، وتحقيق الشهرة الأدبية ، وايهام الرأى العام المسرحى ، بأن عملية الاعداد أو التمصير ، تتضمن قيامهم بالترجمة أيضـا . فاحتكاك بسيط ـ لا يتعدى السلام عليكم ـ بمعظم هؤلاء المعدين ، يؤكد أنه لا معرفة لهم باللغات التى يدعون النقل عنها ، ولكن لهم معرفة ضالعة بالتفتيش عن الترجمـات الموجود ، ثم فبركتها ، وتحويلها الى أعمال ممصرة أو مشوهة . وتقديمها الى الفرق المسرحية ، بزعم أنها من نتاج خبرات

أقلامهم ، التى لم يعرف عنها قط ، أنها على علم بأسرار وآداب اللغات الألمانية ، أو الأسبانية ، أو الروسية ، أو الايطالية ، أو الفرنسية التى يدعون التمصير عنها • كما لم يؤثر عنهم من قبل ترجمة مقالة ، أو حدوتة أو حتى نطق عبارة « جف مى بقشيش جورج » •

ولو راجعنا اعلانات المسرحيات المعدة أو الممصرة التى عرضت وتعرض الآن ، لوجدنا اسم الأسطى المفبرك منقوسا وملونا فى حجم العنوان • أما أصحاب المصادر المترجمة التى قامت عليها هذه المسرحيات ، والذين قضوا الليالى الطويلة فى الترجمة والبحث المضنى فى بطون القواميس عن معنى كلمة أجنبية شاذة، أو تعبير غريب غير مألوف ، فلا نصيب لهم فى التركة التى تنتهب بأسبقية وضع اليد • بل وكثيرا ما يستبعد اسم المؤلف الأجنبى نفسه ، وكأنما يكفيه فخرا أن نخصها سى بعجر الزعترانى ، وبرقشها باسمه الكريم •

هذا السطو على ترجمات الآخرين فى حاجة الى ردع ومحاسبة ، ولعل أبسط قواعد الرقابة ، هو مطالبة

كل ممصر أو معد أن يقدم علانيــة مصــدر تمصيره أو اعداده ، ســواء كان فى ترجمة عربية ، أو فى لغــة أجنبية ، حتى تتحدد الجهود ، ولا تضيع حقوق الآخرين الحضــارية .

والا فأين اسم وحق المرحوم فتوح نشاطى وأنور فتح الله ، اللذين ترجما مسرحيــة « زواج فيجارو » للكاتب الفرنسى بومارشيه ، والذى خرج من تحتهــا اغتصــابا ، هــذا الشيء الغث المقرف الذى لا هــو بالمصرى ولا بالأجنبى ، وكان يتســمى باسم « زواج ســبرتو » ؟؟

مجلة « آخر ساعة » ١٩٧٨/٢/٢٢ .

مسرح الحرب الخاطفة

منذ أن قدم أنصـــار الحركة الدادية فى باريس تمثيلية « محاكمة موريس باريه » فوق حشائش منتزه « سانت جولين لى بوفر » فى بداية العشرينات من هذا القرن ، والعروض التمثيلية السياسية يتوالى تقديمها فوق أسـفلت الشـوارع فى بعض بلدان أوربـا وفى أمريكا . ولقد ظهرت طوال هذه السنوات أعداد كثيرة من الفنـانين المسرحيين المـارقين الذين أدركوا أن صناعة هذا القرن الثقافية انما هى فى صميمها وجه من وجوه الرأسمالية الذى يجب خمشه والقضاء عليه .

ان عروض الشارع المسرحية التى تناقش النتائج

الاجتماعية المتولدة من النظم والتطبيقات السياسية ، تقابلهـا عروض أخرى شارعية أيضا ولكنهـا لا تحتك بالسياسة ، بل ولا تجروء على مساس البناء الاجتماعى القائم ، ولا يهمها توقير أو تجريح المنظمات السياسـية التى هى أس المشـكلات المعاصرة التى تقض مضجع الانسان . ولكن هدف هـذه العروض المسالمـة هو مواسـاة انسان العصر وممازحـة أفـكاره وقضـاياه السطحية ، عن طريق مناقشـة مشـكلاته الجنسـية ، والفنية ، والثقافيـة بشكل محدد ، وذلك طمعا فى أن تحتويها أسواق الفن التقليدية .

والواقع أن ما يهمنا هنا هو الفضيلة الايجابيـة الأولى لمسرح الشارع والتى تود أن تتمثلها عمليا فى نقل مقطوعتين غاضبتين احداهما من فرنسا والأخرى من أمريكا . وهذا الوجه السياسى من المسرح الشارعى يندرج بخصائصـه ومسبباته تحت مدلول أحد هـذه المصطلحات التى استحدثتها الحركات المسرحية الحرة والتى لم يلتفت اليهـا القاموسـيون بعد الالتفـات الأكاديمى . وأعنى بذلك مصطلح « مسرح الجوريللا »

١٠٢

أى مسرح « الحرب الخاطفة » • ويشير هـذا المصطلح بوجه عام الى كل شكل مسرحى سياسى أو طليعى معاصر ابتداء من المسرحية الانشادية « شعر » وانتهاء بعروض فرقة سان فرانسسكو للميم والتى لم تشتهر بعد •

ولقد حاول شاب من خريجى هذا المسرح الأمريكيين الوصول الى تعريف بسيط له فقال : « انه المسرح الذى يتظاهر بأنه ليس مسرحا • انه مسرح الواقع المعاد صياغته • وبهذا فهو يستهدف تجنيب مشاهديه فرضهم التقليدى المتهرىء : « لا ، ان المسألة تمثيل فى تمثيل » • ولاشك أن المشاهدين بهذا الفرض — الذى تسعى معظم المسارح السياسية الى الاجهاز عليه — يعزلون أنفسهم وجدانيا وعمليا عن امكانية الايمان بالسعى الجاد لخلق حلول ثورية تغير الواقع المفقود • فعن طريق تمثيل بعض الأشياء كما لو أنها كانت حقيقة ، فقد تتخلق الظروف التى يمكن أن تصبح بها هذه الأشياء فعلا حقيقية • وقد يحدث فى بعض الأحيان — وفى أثناء الأداء — أن يتحول الكشف عن الخطأ

الكامن فى الموقف ، الى تحسين هيئة الخطأ نفسه •
ولكن مهما كان الأمر فان الكشف ذاته لابد وأن يقود
الى الاحساس بوجوب تصحيح هذا الخطأ • ان
رسالة المسرح السياسى بصفة عامة تدعو لا الى القضاء
على الحرب كمعنى ومبنى ، ولكن الى اكتشاف نوعيات
الحرب الحقيقية الجديرة ببذل التضحيات • ولاشك
أن مسرح الشارع ــ كمنظمة سياسية ــ عرضة بهذه
الهدفية الصريحة للاستنكار والهجوم لأنه ناقد
بلا طقوس • وربما لأنه ينتقل من شارع الى آخر دون
غطاء من الحماية التى تفرضها امكانية اعتباره « فنا »
بالقياس التقليدى •

١

ثورة مايو

لقد استطاعت الاضطرابات التى حدثت فى فرنسا
خلال شهرى مايو ويونية عام ١٩٦٨ ، أن تنسف
الجسور المقامة حول مفاهيم « الفن والثقافة » ، وأن

تتعداها الى الجسور الاجتماعية والسياسية ، حتى لقد بدا وكأن حلم الطليعيين القدامى قد تحقق أخيرا فى تحويل « الحياة » الى « قطعة فنية » عريضـة ، والى تجربة جماعية خلاقة . فلقد استبعدت حركة مايو الثورية من حومتها وقتذاك القادة التقليديين للأمة من أمثال : رجال البنوك ، قواد الجيش ، وزعماء السياسة ، والمديرين وملوك المال والاقتصاد ، وأصحاب المصانع، وتجسدت هذه الحركة فى موجة عارمة سرعان ما تجزأت فى اضطرابات الجموع المتظاهرة التى أقامت المتاريس فى الشوارع ، وسعرت القتال بين قوات الحكومة والراديكاليين ، وأحرقت سوق الأوراق المالية ، وعملت على انهيار النظام الديجولى وهروب وزرائه . لقد أضرب فى منتصف الشهر المذكور حوالى عشرة ملايين عامل .وكان ذلك أكبر اضراب عام فى تاريخ الحضارة الصناعية ، حتى لكاد أن يقلب البناء الاقتصادى كلية فى فرنسا ويؤثر على ما عداها . وكما احتل العمال معظم المصانع ، اعتصم الطلبة بالجامعات ، وأصبحت السلطة الحاكمة ازاء هذا المد الطاغى منهارة

ولا حول لها ولا قوة . ولعل أهم ميزة لهذه الاضطرابات انها لم تتحول الى حرب أهلية . أو تجعل من الشوارع حمامات دم كتلك التى حدثت فى المكسيك ، وراح ضحيتها أكثر من مائتى طالب . وكاد التغيير أن يكون قدرا حتميا لولا أن الحزب الشيوعى باتحاداته وتنظيماته تقابل مع ديجول فى منتصف الطريق لينقذه من محنة قاسية لم يتعرض لمثلها طوال حياته . وعلى هذا ، رجع العمال الى مصانعهم تحت امرة قياداتهم البيروقراطية ، وبدأ البوليس يحتل المصانع واحدا وراء الآخر ، وفى صحبة رجال البوليس كان يهرع أصحاب المصانع « الشرعيون » الى مكاتبهم . وهكذا أنقذ النظام الرأسمالى فى فرنسا من انهيار محقق كان سيسببه ضغط العمال والطلبة .

كان لاضطرابات ربيع ١٩٦٨ آثار سريعة ومباشرة على تغير الفرد والمجموع . فمع قيام المظاهرات التى شملت البلاد كلها أصبحت العلاقات الانسانية أكثر انفتاحا . وأكثر حرية واستيعابا لفكرة التحول . واختفت المحظورات ، وثورات الرقابة الذاتية مع شبح

السلطة المخيف . ان الدور الواحد الذى كان يلعبه كل فرد من قبل لم يعد مقصورا عليه وحده ، ومن ثم تبودلت أدوار اللعبة وظهرت أخلاق اجتماعية جديدة . لم تعد هناك أدوات رقابية قاسية لكبت الرغبات ، ومن ثم انطلقت تلك الرغبات تعبر عن وجودها فى صراحة ، وفى أكثر الأشكال جرأة وحرية . لقد بدأت حاجات لا وعى الناس تخترق فى قوة شبكة بوليسية متهتكة كانت قد أقامتها مؤسسات القمع والارهاب ، واعتبرتها العمود الفقرى للنظام الرأسمالى . كان الناس يرقصون فى كل مكان ويسجلون على كل الجدران العبارات التى تموج بها بواطنهم ، ويتصلون ببعضهم من غير شعور بالغربة ، لأن التوحد الانسانى صهرهم فى بوتقة الاحتجاج والتمرد .

كان المسرح الشوارعى ــ أو مسرح الحرب الخاطفة ــ يمثل موجة فى هذا الغليان العارم . لقد أخذ يذرع الشوارع ، ويذهب هنا وهناك ، ويخترق المظاهرات ــ كتلك التى حدثت فى ١٣ مايو واحتشد لها أكثر من مليون فرد ــ ليقدم عروضا ناجحة مستمدة

أعصابها من حركة ٢٢ مارس من نفس العام ، والتى نادت بأن القوة هى فى الشوارع ، لأن الشــوارع أولا وقبل كل شىء تخص الناس كافة . وحينما ظهرت تماثيل ودمى كبيرة مصنوعة من القماش والقش وتمثل عددا من السياسيين وأخذ يحرقها المتظاهرون . كان مسرح الحرب الخاطفة يطوف حول النار المشتعلة فى الدمى يقدم طقوسه وتراتيله فى صيغة تمثيليات قصيرة مركزة كان يحتدم حولها جدل الرغبة فى ايجاد مصير مشترك . وعندما احتــل « مسرح الأوديون » الباريسى بـدأت مجموعات كثيرة صغيرة العدد من الطلبة والممثلين تجسد أنباء الشارع اليومية وأخبار الناس الهامة فى شــكل درامات كوميــدية قصــيرة ، كانت تتبعها مناقشــات صريحة مع المشاهدين العابرين . وحتى بعد أن صفيت الأزمة بقيت بعض هذه الفرق الشارعية التى نشــأت فى ربيع ١٩٦٨ تعمل بنفس الأسلوب والهدف حتى بعد عام ١٩٦٩ . ان غاية هــذا المسرح ـ كما يدل عليــه اســم الحرب الخاطفة ـ هو تســديد ضربات نقدية ساخرة الى النظام الرأسمالى ، وفضح ترسانته الفكرية

المدعمة بالايهام الزائف بأنها تعمل على تحقيق الطمأنينة والحرية للفرد والمجتمع على السواء •

والتمثيلية التى نقدمها قامت بأدائها فرقة « الحركة الثقافية » التى استقرت من بادىء الأمر فى « مسرح دى لابى دى بوا » والذى شارك فى صنع الحياة السياسية فى أثناء حوادث ١٩٦٨ • وقد فتح المسرح أبوابه وقتذاك لكل فرد يريد المشاركة فى التعبير الحر مادام يحمل أفكاره وتجاربه • ثم هجرت هذه التمثيلية ــ مع عديد غيرها ــ خشبة المسرح التقليدى لتذهب الى الشارع وتشتبك بالنقاش مع السابلة •

٢

النص الفرنسى

الشخصيات : السيد ــ السيدة ــ الرجل الراديو ــ الطلبة •

(يجلس السيد والسيدة جنبا الى جنب • تقترب مجموعة من الطلبة وهى تغنى نهاية النشيد الثورى

الاشتراكى العالمى • يمرون ثم يهتفون : انكم جميعا مسئولون) •

السيد : انهم ذهبوا •

السيدة : لا شأن لنا بهم •

السيد : ليس هذا من اختصاصنا • انها السياسة •

السيدة : هــذا لا يهمنــا • دعنــا نستمع الى بعض الموسيقى •

(يقوم ممثل بدور الراديو • ينهض الســيد ويدير زرا فى قميص الممثل) •

الراديو : أقيمــت المتــاريس فى الحى اللاتينى • ان البوليس ســيتدخل • مجموعة من الطلبــة اليساريين يسيحون فى الشوارع •

السيد : آه من هؤلاء الطلبة !

السيدة : من هؤلاء الطلبة !

السيد : كان من المفروض انهم يشتغلون •

السيدة : هـذا صحيح • كل واحد فى مكانه •

السيد : الطلبة يجب أن يستذكروا دروسهم •

السيدة : والعمال يجب أن يعملوا •

السيد : والمدرسون يجب أن يقوموا بالتدريس •

السيدة : والعاطلون يجب أن يظلوا كما هم عاطلون •

السيد : هذا شيء سهل الفهم جدا •

الراديو : الاضرابات تجتـاح كل قطاعات الاقتصـاد الفرنسى • والعمال يحتلون المصانع •

السيد : ماذا يريدون أن يفعلوا بهذا :

السيدة : لا أحد دعاهم الى ذلك •

الراديو : وبسبب اضراب عمال النقل ، فان محـلات الأطعمة تعانى من خطورة نفاد المخزون عندها بسرعة •

السيد : هل اشتريت بنا للقهوة ؟

السيدة : كثيرا من البن •

السيد : وزيتـا ؟

السيدة : كثيرا منه .

السيد : وسـكرا ؟

السيدة : عظيم جدا . نستطيع الآن أن تتحمل عواقب الاضراب .

الراديو : من المقرر أن البنزين لن يبـاع الا لحمـلة البطاقات : الاطبـاء ، ورجال الاسـعاف ، وموردى الأغذية ، وأعضاء البرلمـان .

السيد : لقد أصبحت الحالة مقرفة .

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد زنقنا فى الركن كما تزنق الفئران .

السيدة : ولكن ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد تورطنـا .

السيدة : لقد تورطنـا .

السيد والسيدة : (معا) لقد تورطنا .

الراديو : لقد أغلقت البنـوك ، ومن الآن فصـاعدا فسيكون من المستحيل سحب أية نقود لأن الشيكات لا قيمة لها .

السيد : هـذا جنون .

السيدة : مخيف .

السيد : فوضى .

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : هنـا الفوضى .

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟ هذه فوضى .

السيد : هذه فوضى . ماذا سيحدث لنا ؟

السيدة : كل شيء يتفتت .

الاثنان : ماذا سيحدث لنا ؟ ماذا سيحدث لنا ؟

الراديو : قد أعلن وزير الداخلية انه ابتداء من بعد ظهر اليوم سيباع البنزين دون أية قيود فى محطات شركتى « شل » و « أسو » .

صوت من بين الجماهير : ان جنود المظلات قد حرروا مينا جنفلير ٠

السيد : عظيم ٠ عظيم ٠ كل شيء بدأ يتحول الى حسن ٠

السيدة : كل شيء بدأ يرجع الى طبيعته ٠

السيد : دعينا نذهب الى الريف يا حبيبتي ٠

(يقفان وتتماسك أيديهما)

الراديو : ان البوليس قد اقتحم الاذاعة التي يحتلها المضربون ٠

همـا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ٠ فلنذهب الى الريف ٠

الراديو : لقد أطلق سراح الجنرال سالان ٠

همـا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ٠

الراديو : ان الرجل الذي يلصق الاعلانات قد ضربته مجموعة من الطلبة اليمنيين ضربا أفضى الى المـوت ٠

همـــا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية .

الراديو : فى نهـاية الأسبوع المـاضى بلغت حوادث الطرق كالآتى : ١٤٢ موتى ، ٥٤٦ أصيبوا بجراح .

همـــا : كل شيء طبيعى ، كل شيء طبيعى .

(يلتفت الممثـلون الى الجمهـور ويقولون لهم :) وأنتم ما رأيكم ؟ ماذا ترون ؟

٣

الثورة ضـد حرب فيتنـام

اذا كانت مسارح برودواى فى نيويورك تمثـل عرفيا الوجه الرسمى للثقافـة المسرحية الأمريـكية ، فالحقيقة ان معظم عروضها التقليدية الشكل والمضمون لا تمثل غير نزعة الطبقات التى هى نتاج وراثى للحياة الأمريكية ذات الجرس الرأسمالى العالى . أما مسارح خارج برودواى التى تتعفف فى ظاهرها عن اسـتهداف المتاجرة فى الفن ، فانها ـ فى الواقع ـ لا تمثل غـير

الوجـه المثقف لمسارح برودواى التجـارية • ولكن
المسرح الصـادق فى عفويتـه ورسالته فهو الذى يقع
خـارج برودواى ويتميز على ما عداه هدفا وشـكلا
وتكوينا حتى ليتسمى « بالمسرح السرى » لأنه يغرس
نفسـه الى ما تحت العرق والجلد • ولقد قام المسرح
أساسا على محاولات الشبان المتمردين الذين يحسون
بالضياع فى متاهات حضارة القرن ، ويشعرون بالقلق
فى ظل ما يسمى بالنظام الأمريكى الحر • ومما زاد فى
دينامية تمرد هؤلاء الشبان حرب فيتنام الشرسة التى
تجرى على أرض غريبة بالنسبة للأمريكيين • هـذه
الحرب اللامتوقعة النهاية أنضجت روح التمرد والسخط
وبثت فى النفوس وعيـا صحيحـا بعمق الجرح الذى
ينزف فى تهطل ، ــ وبالتبعية ــ بالمشكلات الاجتماعية
والاقتصادية التى يسببها هـذا النظام الأمريكى • فقد
تنبه الشباب الى أنهم ملزمون اجباريا ووراثيا بالدفاع
عن النظام عن طريق المشاركة فى حرب ابادية لا يؤمنون
بأن فيها بعضا من العدل • ومن ثمة أحس الشـباب فى
الجامعات والمعاهد العليا وغيرها بلذع الضمير وتأرقه •

وبحتمية المصير الأسود الذى دائما ما تقرره الادارة الأمريكية التى تسيطر على مقدرات البلاد ، وتدير من الأبهاء المكيفة الهواء حربا قذرة تسوق اليها التضحيات الجسيمة ألوفا مؤلفة ، وأموالا عريضة ، بينما يتخم ببلايين البلايين أولياء الأمور من الرأسماليين الامبرياليين . ان الحلم الأمريكى القديم الذى نادى به ابراهام لنكولن وغيره من الزعماء الكلاسيكيين لم يعد المطمح القومى الأسمى فى مجتمع تسوده روح العنف ، والتفرقة العنصرية ، والرياسات المغرضة ، والمخادعات السياسية ، وصوت المال الأجهر ، وعصابات البنوك ، ودعاة المصالح الشخصية والتحلل الاجتماعى . وازاء مبدأ العنف السائد اتخذت ثورة الشباب — كلما استطاعت — نفس الأسلوب : أشعلوا الحرائق فى بعض المؤسسات التى تعيش على صناعة الحرب ، عصوا أوامر الخدمة العسكرية وهاجموا مراكزها وبددوا سجلاتها ، نظموا المظاهرات والمسيرات الضخمة التى تنادى بانهاء الحرب ومحاكمة (عشاقها)، هربوا من ميدان الحرب ملتجئين بدول شمال أوربا ،

هجموا على القطارات التى تحمل الذخائر ، أضربوا عن التدريب وسلم بعضهم نفسه الى (أعدائهم) .. الخ .
ومع كل هـذا وغيره ظهر أسـلوب آخر من أساليب الاحتجاج وهو تكوين الفرق المسرحية الشارعية التى تدعـوا المواطنين الى الثورة ، والى اعـادة النظر فى استسلاماتهم العفوية لتصرفات السياسة ، كمـا تدعو الى المنادة بالسلام والحب ووقف نزيف الدم فى فيتنام ، والى تقريب الانسان من أخيـه الانسـان ، والغـاء الحواجز ، والمسافات بين الأفراد ، بدلا من تفاقم هذا التمزق الاجتماعى ، والفردية المهووسـة ماديا ومعنويا بتوطيد ذاتها بذاتها الى حد التضخم . وتتميز مسرحيات هذه الجماعات بالقصر والتركيز والسخرية من المتعارفات الاجتماعية التى لا تخدم الواقع المعاش . انها لا تغرق أفكارها فى ضبابيات اللامعقول ، ولا تمنطق المسائل الى درجة العقلانية والتحجر ، فالواقع يمتزج بالخيال . والفكر بالعاطفة . والنقد اللاذع بالشاعرية التى تشبه الحلم ، والغناء بالدراما . أما الموضـوع الرئيسى الذى تعالجه مسارح « الحرب الخاطفة » فى أمريكا فهو عدوانيـة

حرب فيتنام وما يترتب عليها من مشـــكلات عاطفيـــة واجتماعية حادة • انها تعتبر الحرب مواجهة جبريـــة لزهور الشـــباب الأمريكى مع ريح ســـموم لا تنتهى الا بهزيمة محققة وموت محتوم لا يعقبه معنى بطولى ولا ذكرى • وتتم العروض فى أســـلوب ســـهل لاذع يستعين فى وجوده بأدوات أدائية بسيطة يمكن نقلها وتركيبها فى ســـهولة مثل : ســـتائر ، مسجل أشرطة ، أقنعة ، آلات موسيقية وأشرطة سينمائية ، وما شـــابه ذلك • وتتكون الفرقة ـــ فى العادة ـــ من مؤلف ومخرج وممثلين وبعض المساعدين فى الأعمال الفنية الأخرى • وتؤدى العروض فى الجراجـــات المهجورة ، وأفنيـــة الكنائس ، وبدرومات المقاهى والبارات ، وفى الشوارع العريضة حيث يتحلق الناس ليشاركوا فى الدعوة الى الســـلام •

وهـــذه القطعة التى تترجمهـــا فيما يلى وضعهـــا « مارك اســـتين » ـــ مخرج ومـــدير حركة « الملعب المسرحى الأمريـــكى » ـــ تحت عنـــوان « تمثيليـــة للمؤتمرات » •

٤

النص الأمريكى

الموقف : أى مؤتمر من هـذه المؤتمرات التى تنعقد فى أحد الفنادق الكبرى ، حيث نجد مجموعة من الناس تناقش كل شىء ما عدا الموضـوع الذى يجب مناقشته :

« فالجمعية الكيمائية الأمريكية لبائعى القطاعى » لا تناقش مسألة النابالم • و « الجمعية الأمريكية لأساتذة الجامعة » لا تناقش مشكلة جامعة كلومبيا • واجتماع قادة « جماعة السلام » لا تناقش فيه عبث الاكثار من رفع العرائض الى المسئولين •• الخ •

وعلى هذا فان الاجتماع السنوى « لجمعية صحافة طلبة الولايات المتحدة الأمريكية » الذى يتكون من محررى صحف جامعات الولايات المتحدة لايناقشون مشكلة فيتنام ومسئولية الصحافة الجامعية • وقد يكون من المساعد ـــ ولكن ليس من الضرورى اللازم ـــ أن

يوجد متحيزون أو متعصبون بين منظمى المؤتمر • وقبل أن يبدأ المؤتمر أعماله تعلق بالبلكونات شاشات بيضاء ضخمة • هـذه الشاشات تبقى منصوبة طوال انعقاد المؤتمر ، ويمكن تقبلها على أنها ديكور •

وفى مساء يوم الجمعة يتداول الأعضاء توصية كلامية هائلة وقوية ، ومع التوصية قرار يقول بأن جميع الأعضاء مجتمعين سيناقشونها فى اجتماع ينعقد ظهر السبت • نعرف أن هذه التوصية مرفوعة من المحررين الذين هم متغيبون عن حضور المؤتمر ، ولكن قد سمع عنهم كل الأعضاء المتواجدين •

فى صباح يوم السبت المتفق عليه ظهرت ـ من تلقاء ذاتها ـ « توصية أخرى » ضد التوصية الأولى • وعلى هذا حمى وطيس المناقشات فى كل أبهاء الفندق • وعند بدء اجتماع المؤتمرين نجد الكثيرين قد طالبوا بأن يبدوا وجهات نظر حتى يمكنهم أن يرفعوا من حرارة الجدال والنقاش اذا استدعى الأمر ذلك • لم يكن هناك داع للتوصية • ومن الواضح أننا قد بدأنا نشعر بحركة

النشاط الزائد الذى تضطرب به المجموعة . وبينما قد ابتدأ زمام التشاحن والتخاصم فى الانفلات ، فاننا نجد اقتراحا قد وصل فجأة لادراج المشكلة فى جدول الأعمال : مشكلة فيتنام (!!) . أدرجوا فيتنام . أدرجوا فيتنام ! وعند هذا الحد تطفأ الأضواء . ويبدأ عرض أفلام سينمائية فى وقت واحد تتكون من ستة أشرطة تمثل أعمالا وحشية وفظيعة : مناظر للمعارك، جونسون ، دين راسك ، نابالم ، استعراض للعودة للوطن ، صور الأطفال موتى .. كل ذلك يعكس على الشاشات البيضاء . يسود القاعة هرج ومرج .

بعد ثلاث دقائق تضاء الأنوار ، ويوقف عرض الأفلام ، ثم يأتى صوت يدوى خلال ميكرفونات القاعة . لقد كان « صوت رجال بوليسنا » يعلن أن الأفلام التى عرضت منذ لحظة انما هى أفلام مهربة من « شمال فيتنام » . وهى محظورة لأن وزارة الداخلية لم توافق عليها ، وعلى هذا فقد صودرت . ثم يعلن بأن الاجتماع لم يكن مشروعا ، ومن ثم يصدر أمر بانفضاض الاجتماع .

تعطى خمس دقــائق للمحــررين لـكى يبرحــوا القاعة • لقد انقطع الاجتمــاع واختلط الأمر • يعود المحــررون الى حجراتهم لـكى يتحــدثوا عن محــررى الجامعة ومشكلة فيتنام •

مجـلة « الكاتب » مــارس ١٩٧٢ •

الايهام بالواقع واللاواقع فى المسرح

من المقرر فى الثقافة المسرحية ، أن الدراما ليست مجرد عرض للحيـــاة ، وانما تتأسس على دعامات من الحياة . فالفنان المصور مثلا ـــ يعتمد فى ابداعه على ركيزتين : الأصل ، والتفسير . فاذا ما وضـــع على لوحته بطريقة ما شظية من الحيـــاة دون تفسير ، فلن يتحقق بذلك وحده عمل فنى ناجح . وكذلك الحـــال بالنسبة للمؤلف المسرحى ، فأشد كتاب المسرح مغالاة فى الطبيعية ، لن ينجح عمله النجاح الفنى ، اذا ما اكتفى بنقل بضعة من الحياة الانسانيـــة فوق خشبة المسرح نقلا حرفيا . لذا ، كان السلوك الانسانى هو القاعدة

الأساسية التى تتخلق فيها الدراما ، وكان تفسير هـذا السلوك هو الضرورة الفنية فى عملية الخلق • اذ آن التفسير يقوم بتوصيل الأفكار ، واثارة الانفعالات المعينة وتهيئة المناخ المطلوب • لهذا ، كان على الكاتب المسرحى أن يعيد عرض مختاراته من الحياة ، ويأخذها بالتهذيب ، والترتيب ، وتحديد الغايـة • ومن ثم ، لا يجوز القول بأن الدراما هى الحياة بذاتها ، حتى ولو كان هـذا القول يتضمن بعض الصـدق •

واذا ما تأملنا التراث المسرحى الذى تخلف عبر العصـور والأمم المختلفة ، فى ضـوء واقع الحيـاة ولا واقعها ، لوجدنا غالبيته يهتم ــ بشكل ما ــ بالايهام بالواقع • فالشطر الأكبر من هـذا التراث يسعى الى تحقيق الايهام بالواقع ، والجزء الأقل منه يهدف الى خلق ايهـام بما ليس واقعـا ، بينما الجزىء الأصغر والمحدود ، يصر عن عمد على الغاء هـذا الايهام • وسواء كان هدف المؤلف المسرحى أن يحقق الواقع ، أو يخلق ما ليس واقعا ، فان أهميـة ذلك محدودة ،

لأن ما ليس واقعا ، ما هو الا تحريف أو تعديل فيما هو واقعى . وعلى أية حال ، فان ذلك كله يشير الى أن المؤلف المسرحى ـ كفنان ـ يتعامل فى كلتا الحالتين مع الايهام ، اما ايجابا واما سلبا .

ولأن النص المسرحى لا يعد مكتملا الا بتجسيده فوق خشبة التمثيل أمام متفرجين ، فان مسألة الايهام تنتقل من المجال الأدبى الى مجال الاخراج فى المسرح . ولاشك أن خشبة التمثيل التقليدية بما لها من فتحة واحدة مبروزة كالصورة فى مواجهة المتفرجين ، وبما عليها من ديكورات مصنوعة من الخشب والقماش المطلى والمرسوم ، وبما فيها من اضاءة غير طبيعية ، ومؤثرات صوتية مصطنعة ، لايمكن أن تكون واقعية . ولهذا ، فان المتفرج يتغاضى عن هذه المعرفة ، ويتقبل ما هو معروض أمامه على أساس الايهام بالواقع ، أو بما ليس واقعا . كما أن شخصيات المسرحية التى يتقمصها الممثلون ، ووجوههم ممكيجة ، وشعورهم مستعارة ، وأزياؤهم محاكيات تاريخية ، لايمكن أن

يكونوا واقعيين ، مهما جاهدوا فى الايحاء بالواقع ، أو الايهــام به . وفى مقدمــة ذلك كله ، يأتى النص المسرحى الذى يكتب طبقــا لمواصفات معينة ، ليمتد عرضــه ساعتين أو ثلاثــة ، وليقوم بتوصــيل معنى ، أو رأى ، أو انفعال ، أو اشاعة مناخ معين ، لابد وأن يكون بذلك كله أثرى من الحياة نفسها . بل أن نص المسرحية الطبيعية ، لايمكن أن يكون صورة عمليــة دقيقة من الحياة ، لأن عمليــة تحويل مادته من محيط الواقع الى مجال الفن لابد وأن يصيبها بالتغيير .

والملاحظ أن خلق الايهام بالواقع أو اللاواقع فى المسرح ، يتخذ أساليب كثيرة فى التنفيذ ، تقع بين أقصى الواقعيــة حيث الطبيعية ، وأقصى اللاواقعيــة حيث الشــكلية Formalism . وبين هـــذين الطرفين المتباعدين تعيش عدة مشتقات من الأساليب الفرعيــة فى مقدمتها : الواقعية ، والواقعية المبسطة ، والايحائية ، والتأثرية ، والتعبيرية ، والمسرحية Theatricalism والبنائية . ولكن مهما تعددت هــذه الأساليب ، فانها

تتوزع بين أسلوبين أساسيين . هما الأسلوب الايهامى ، والأسلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى . ومع أن التمييز بين هذين الأسلوبين أمر ممكن دون مشقة ، الا أن الفصل بينهما أمر عسير ، لأن كل عرض مسرحى يستعين بعناصر من كليهما . ويتركز هدف الأسلوب الأول فى المجاهدة فى تحقيق ايهام بالواقع عن طريق تقديم منظر يحاكى الأماكن والأشياء الموجودة فى الواقع ، وتصوير شخصيات انسانية حقيقية تستجيب للمثيرات التى حولها ، وتتحرك بالدوافع البشرية ، كما لو أنها موجودة فعلا فى الحياة . وبهذا ، يتعاون النص مع الممثلين ، والمناظر المسرحية ولواحقها ، والاضاءة والأزياء ، والمؤثرات الصوتية فى خلق شريحة من الواقع . وكلما ازداد اقتناع المتفرج بواقعية ما يراه ويسمعه ، ازداد احساس المسئولين عن العرض بنجاحهم فى التجسيد . وهذا النوع من العرض الايهامى يوصف فى العادة بأنه ضد المسرح anti-theatre ، لأنه يتجاهل تماما خشبة التمثيل فى ذاتها ، بل المسرح

نفسه كمسرح . ولنتخير للشرح اتجاهين من اتجاهات هذا الأسلوب . هما الطبيعية ، والواقعية .

والطبيعية فى النص المسرحى تسعى الى نقل الواقع نقلا يكاد يكون فوتوغرافيا . لهذا ، فان مشكلة « الاختيار » تعتبر الخصيصة البارزة التى تميز بين الواقعية والطبيعية ، بل انها تعد عاملا هاما بالنسبة للفن بوجه عام . ففى النصف الثانى من القرن الماضى ، عابت الطبيعية على الواقعية اعتمادها على اختيار تفصيلاتها من الحياة ، وتنقيحها ، وترتيبها ، والتنسيق بينها ، لأن الحقيقة ــ عند الطبيعية ــ هى عرض شريحة من الحياة عرضا موضوعيا أمينا ، بلا اضافة ولا تغيير ولا حذف . على أن ينحى المؤلف ــ كما دعا اميل زولا ــ كل عواطفه وهو يتفحص مادته ويحللها ، مثلما يفعل العالم وهو يدرس عيناته فى معمله . ولأن الانسان فى مفهوم الطبيعية نتاج شرعى لظروف بيئته ، فقد كانت تنقل مادة نصوصها المسرحية نقلا حرفيا ــ وبقدر المستطاع ــ لا من الجانب السليم والطيب فى

المجتمع . وانما من الجانب الأسود حيث الفقر الشديد والجريمة ، والانحرافات الخلقية . ولهذا ، كان التمثيل والديكور وكل عناصر التجسيد فى المسرح الطبيعى . تسعى الى خلق صورة واقعية للحياة التعسة بكل تفصيلاتها الدقيقة . فقد كان يوضع تراب حقيقى فوق خشبة المسرح . ولحم بقرى يقطر دما . ومضخة تقذف بمياه حقيقية ، وجدران أقرب الى الحقيقة منها الى مجرد رسم على مساحة من القماش المشدود على الخشب . وكان الممثلون يندمجون فى أدوارهم اندماجا كاملا ، ويرتدون ملابس قذرة ، ويتحاورون بعبارات سوقية كما يمكن أن تدور فى الحياة . بل كان الممثلون لا يتورعون عن ادارة ظهورهم للمشاهدين معظم الوقت . ومن المعتقد أن أبرز نقطة ضعف فى الأسلوب الطبيعى ، هى أن المغالاة فى الواقعية ، قد لا يحقق الايهام المتكامل بالواقع . وانما يضعف منه . أما الواقعية فهى الاختيار من الطبيعيه . ولهذا ، كان التمييز بينهما فى الدرجة لا فى النوع . كما تسمى الواقعية ــ لنفس السبب أيضا ــ بالواقعية المبسطة .

وتهتم الواقعيـــة بمعالجـــة أحـــداث الحـــاضر ، وشخصياته ، وأفكاره ، ومثالياته • وان كان من الممكن أن تتناول بأدواتها الخاصة أحداث عصر مضى • ولمـا كانت المسرحية الواقعيـــة تهدف الى تحقيق الايهـــام بالواقع ، فان أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتهـــا ودوافعها العامة ، تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما يعرفها المتفرجون ، أو كما يمكن أن يتقبلوها فى حدود الممكن والمحتمل • ولاشك أن النص الواقعى ســـهل التجسيد على خشبة المسرح • فالتمثيل يجرى بشـــكل طبيعى دون تكلف ، والديكور المسرحى يعطى الانطباع بالمنـــاخ الواقعى ، دون أن يتضمن تفصـــيلات عديدة ودقيقة ، والتى يمكن أن يجدها الانسان فى الحياة • وانما تختار التفصيلات الضرورية بهدف التأثير الفنى قبل التأثير الطبيعى •

أما الأســـلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى ، فانه يبـــدأ بالاعتراف الصريح بأن خشـــبة المسرح ليســـت الا خشبة مسرح ، ولايمكن أن تكون ـــ مهما بولغ فى

النقل الحرفى ـ منظرا حقيقيا فى غابة ، أو مشهدا فى الجحيم ، أو ركنا على القمر ، وانما هى ـ أولا وقبل كل شىء ـ خشبة مسرح ، وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل • أما سبب تسمية هذا الأسلوب «بالاصطلاحى» فيرجع الى أن المسرح اليونانى ـ بل والشرقى الكلاسيكى ـ كان يستخدم الجوقة ، والأقنعة ، والأزياء ، والحركات التمثيلية ونحوها كمواضعات ، يتقبلها المشاهد دون مساءلة أو مقارنتها بالواقع • ولاشك أن ذلك يذكرنا بالمسرح الملحمى ، الذى يعد فى مفهومه كنص واخراج ، ضد الايهام بالواقع ، حتى يجعل المتفرج رقيبا على ما يراه ، وقادرا على اصدار قرارات ، واتخاذ موقف •

والحقيقة أن تصنيف الأساليب المنتمية الى الأسلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى أصعب من تصنيف الأساليب المشتقة من الأسلوب الواقعى أو الايهامى • فكل أسلوب من الأساليب الاصطلاحية يتعامل مع التجريدية والواقع الموضوعى بدرجات مختلفة • لذا ،

كان بعض هـذه الأساليب يتحول عن الواقعية بمسافة قصـيرة ، وبعضـها الآخر يمعن فى البعد والتجريـد كالشكلية ، مثلا • ولنتخير للتمثل أسلوبى : التعبيرية ، والشكلية •

والتعبيرية لا تبتعد عن محاكاة الواقع فحسب ، وانما تتخذ منه مداخل للولوج الى العوالم الباطنيـة • فهى لا تهدف الى تفسير الأفعال الخارجية ، وانما الى الكشـف عن أفكار الانسـان وعواطفـه المطمورة فى اللاوعيه ، لأن الواقع الحقيقى للانسان ، ليس ما يبدو للحواس ، وانمـا ما يكمن فى أعماقـه من انطباعات وخواطر • لهذا تسعى التعبيرية الى ابطال مفعول العالم العادى ، واجبار المتفرجين على التركيز على واقـع الحياة المجرد ، أو حقائق الشخصـية التى تكون فى الغالب مخبوءة تحت ضغوط المواضعات الاجتماعية • ولتحطيم الايهام بالواقع ، يلجـأ النص التعبيرى الى تعدد المناظر ، وتشويه الأحداث ، وتفكيك العبارات ، واللغة التلغرافية السريعة ، والمناخ الضبابى العـام •

وعلى هذا . فان الحكم على النص يكون عن طريقة معالجة المؤلف له ، لا بمساءلته عما اذا كان محتمل الوقوع أو ممكنة .

وقد يبدو النص التعبيرى فى القراءة مملا ومبهما ، الا أن حياته الحقيقية تتجلى فى تجسيده على خشبة المسرح . فالتمثيل غير طبيعى ، والأصوات والمؤثرات الموسيقية رمزية ، والأقنعة والأزياء غريبة ، والاضاءة الملونة تثير الخيال ، وتهيىء المناخ لظهور الأشباح وأطياف الوحوش ، وكل ما من شأنه تحريك كوامن العقل الباطن . كما أن الديكور واقع مشوه ، كى يعكس التشويه العقلى أو العاطفى الذى تعانى منه الشخصيات . وهكذا يحيل التجسيد الواقع حلما ، مادام الانسان ــ عند التعبيريين ــ لا يكون قريبا من الواقع الفعلى الا فى أحلامه . بل أن ما يسمى بواقع الحياة ، يبدو ــ فى غالب الأحيان ــ أشبه بالحلم . لذا كان على النص التعبيرى وعوامل تجسيده، أن يبحثا عن رموز صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للانسان .

أما الأسلوب الآخر الذى اخترناه من الأساليب المسرحية التى تسعى الى كسر الايهام بالواقع فهو الشكلية Formalism ، التى تعد مقطوعة الصلة بالواقع . فالملاحظ أن غالبية الأساليب الأخرى ترتبط بالواقعية بأية درجة من درجاتها ، فهى اذا لم تقم بعرضها عرضا حرفيا على خشبة المسرح ، فهى على الأقل تبدأ بأشكال واقعية ، ثم تبالغ فى تصوير ملامحها، أو تبسطها ، أو تشوهها ، أو تجعلها أجمل أو أقبح مما هى عليه فى الأصل . الا أن الأسلوب الشكلى الخالص لا يرتبط عند التنفيذ برباط واقعى . فهو عند تجسيد النص لا يقدم الا منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح ، دون تحديد لمكان الأحداث ، أو مناخها العام. انها مجرد منطقة مسطحة وعارية ، ومحاطة بستائر ذات لون أسود ، أو لو محايد ، تهدف الى اخفاء عمق الخشبة وجوانبها ، والى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون . ولكن فى معظم الأحيان ، تبنى فوق منطقة التمثيل مساطب وسلمات من الخشب مختلفة الحجوم والمساحات ولا تمثل أى عنصر من الحياة ، ولكن مهمتها

أن تهيىء للمخرج خشبة مسرح متعددة المستويات ، تمكنه من أن ينثر فوقها الممثلين ، وأن يخلق ايقاعات وتكوينات فنية ، مع الاستعانة بألوان الاضاءة ودرجاتها .

ولكن عندما تزود هذه المساطب والستائر ــ الخالية من أية دلالات واقعية ــ بوحدات من الديكور ذات أبعاد ثلاثة ، كالأعمدة ، والحوائط والبوابات والحواجز ، والأبراج مثلا ، فان المنظر يصبح بهذا تشكيليا . ولأن هذه الوحدات الديكورية قد توحى ــ كما هو الحال فى معظم الأحيان ــ بحوائط قصر ، أو أبراج قلعة ، أو أقواس نصر ، فان الأسلوب عندئذ لا يصبح شكليا خالصا ، وانما خليطا من الشكلية والتأثرية . أما اذا أضيف الى ذلك بعض قطع الأثاث الحقيقية ، وبعض الشبابيك والأبواب ونحوها ، فان الأسلوب العام يكون عندئذ أقرب الى الواقعية الايحائية .

والحقيقة أن الشكلية فى التنفيذ المسرحى ،

لاتلائم الا المسرحيات اليونانية ، وتراجيديات شكسبير، وبعض المسرحيات الحديثة التى وضعت فى أسلوب غير واقعى . لأن الشكلية تلغى تعدد المناظر وتغييرها فى تلك المسرحيات ، كما تتسم بروح الجدية ، والجلال ؛ والعظمة ، التى تتفق مع روح تلك المسرحيات . ولهذا، كان على المخرج المسرحى ألا يختار الأسلوب الشكلى ، الا اذا اتفق تمام الاتفاق مع روح النص .

وخلاصة القول ، أن الأسلوب ـــ من الناحيتين النظرية والعملية ـــ يعنى طقس التعبير عن معنى المسرحية ومناخها العام . ومعظم النصــوص المسرحيــة يمكن تجسيدها على خشبة المسرح بأساليب مختلفة ، لأن ذلك يتوقف على وجهة نظر المخرج ، وعلى الفكرة أو الروح العامــة التى يود تأكيدهــا فى النص . الا أن بعض النصوص ، يكتبها مؤلفوها وهى محددة الأســلوب منذ البداية .

وليس معنى هذا أن المؤلف يوصى المخرج باتباع أسلوب معين عند التنفيذ ، ولكن النص نفسه مكتوب

بأسلوب محدد ، لا مفر من تجسيده كما هو عليـــه ، والا ضاعت قيمة النص ان هو أخرج بأسلوب آخر . وهكذا ، قد يكون أسلوب النص أو التنفيذ واقعيــا وموهما بالواقـــع الى درجـــة متطرفة ، واما بعيدا عن الواقعيـــة وايهامها بمسافات مختلفـــة على النحو الذى ناقشـــناه .

مجـلة « المسرح » فبرايـر ١٩٨٢ .

حول الدراما السياسية عند شو

بقى جورج برناردشو (١٨٥٦ ــ ١٩٥٠) طوال حياته الفكرية الناضجة ، يتمنى أن يستبدل بالنظام الاجتماعى القائم فى عصره ، نظاما اجتماعيا آخر . ولذا ، كرس شطرا كبيرا من كتاباته للتبشير برؤيته الاشتراكية ، على أمل أن يحدث تغير فى المجتمع ، يتم فى مراحل تدريجية ، وعلى نهج دستورى صارم . ومن ثم ، يلاحظ الدارسون لأدبه المسرحى أن فن المسرحية السياسية ــ بصفة أساسية ــ قد وصل على يديه الى درجة عالية من التطور ، وخاصة خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته الطويلة .

ولكن ، بالرغم من أن اهتمام شو بالأمور السياسية كان يتزايد ، الا أنه ــ كمؤلف مسرحى ــ بقى فنانا ، يكتب مسرحيات معقدة البناء ، ومشوقة . كان يهدف الى تناول النظام الاجتماعى كما يراه ، وليس كما يحب أن يراه ، ومع هذا ، لم تكن مسرحياته المتسيسة مقصورة على تسجيل الحقائق ، ولكنها كانت تتضمن اشارات وتلميحات من الحكم على هذه الحقائق . لقد كان ــ ككاتب مسرحى ــ يراقب المجتمع مراقبة نقدية من موقف فكرى محدد ، وهو موقف اشتراكى قائم على الاقتناع الكامل بجدواه . وظل ايمانه بأيدولوجية هذا الموقف ، تزداد ثباتا وقوة على مر السنين . ولكن ، مع أن شو كان قوى الايمان بالاشتراكية ، الا أنه لم يكن يدعى القدرة على حل المشكلات الاجتماعية التى كان يتعرض لها فى مسرحياته .

فمعتقده الشخصى ، نادرا ما كان يفرض نفسه فرضا حاسما على عمل من أعماله المسرحية ، واذا كان

المجتمع هو الذى يقدم الحلول السياسية ، وليس كتاب المسرح الذين يمكن أن يقترحوا ـ على أكثر تقدير ـ بعض الاجابات ، فان برناردشو قد فضل ـ أول كل شيء ـ أن يقدم تساؤلات ، وأن يمسرح مواقف ، من خصيصاتهـا طرح أضـواء على الأمـور السياسـية الأساسـية التى هى جزء منهـا • بمعنى أنه حـاول ـ مسرحيـا ـ أن يفتح عيون قارئيـه على الحقـائق السياسية التى يعيشون فى ظروفها ، وتلك غاية مشروعة لكاتب مجادل عنيف •

وبموازنة تعبيراته المباشرة عن آرائه السياسـية فى مقدمات مسرحياته ، بتعبيراته غير المباشرة فى نفس المسرحيات ، تتبين قدرة شو الفائقة على المناورة داخل حدود فن صارم الأصول •

ولاشك أن تنبيهات كاتبنا غير المباشرة والمستترة، ليست الا صدى بسيطا للدفاع المباشر الذى يدلى به شخصه المجادل القوى فى هجومه • ومع هـذا ، فان مسرحيات شو الأخيرة انهمكت فى استكشاف المشكلات

السياسية المعاصرة واستعراضها . وقد لاحظ
اى . اشتراوس E. Straus ـ أحد دارسى دراما شو
السياسية ـ أن مسرحياته ـ بالاضافة الى هذا ـ
تتعرض « للتأثيرات النفسية الناجمة عن الفشل فى
حل » تلك المشكلات . ولكن يمكن القول بانه بينما
توضح هذه المسرحيات ـ الى حد ما ـ الاحساس
بفشل الأفكار البرناردشوية ، . فان الكاتب
المسرحى ـ عن طريق مسرحة التأثيرات النفسية
للمجتمع فى حل مشكلاته ـ يوضح كذلك الحاجة الى
حل من جهة ، ومن جهة أخرى يوضع نقدا لهذا
المجتمع الذى يفشل فى أن يحقق هذه الحاجة
أو يشبعها .

وكعضو فى مجتمع راسمالى يكتب عنه ، ويتكلم
اليه ، فان شو كان يهتم ـ أساسا ـ بالمشكلات
السياسية التى يعتقد بأنها مشكلات الساعة لهذا المجتمع
الراهن . وفى مسرحياته الأخيرة ، كان يطرح هذه
المشكلات ، وكان ينقد المجتمع ، لأنه يواجهها مواجهة

ايجابية بناءة • وقليلا ما كان شو يفشـــل فى تضمين موافقه ، ومعالجاته المسرحية ، ادانة للمجتمع ، وحاجته الى التغيير •

وتبلغ كراهية شو للرأسمالية ذروتها ، فى أخريات حياته • ولهذا ، نلاحظ أن جوهر مسرحياته فى تلك الفترة عبارة عن نقد للرأسمالية ، وتعريض بها ، وخاصة فى وضعها القائم فى مجتمع يعرفه أكثر مما يعرفه من مجتمعات أخرى ــ وهو المجتمع الانجليزى •

وفى هذا السبيل ، كان شو ينجح ــ أحيانا ــ فى ابراز المتناقضات التى تعشش داخل هــذا المجتمع • ولأنه كان مفــكرا اشتراكيا بالمبدأ ، وكاتبا مسرحيــا بالمهنــة ، فقد امتدحه الكثيرون من ذوى الاتجاهات اليسارية ، الذين رأوا أنه يعرض بالمجتمع الرأســمالى فى قوة وعنف ، ولا يستطيع أن يناظره فى ذلك ، أى كاتب فى تاريخ انجلترا كله •

ان تركيز شـــو ــ خــلال سنوات عمره الثلاثين الأخيرة ــ على ما اعتبره مشكلة الانسان الرئيسية وهى

كيف يحكم نفسه ، استطاع ـ هذا التركيز ـ أن يقود أستاذ الكوميديا هذا ، الى تأملات قاتمة ، تمثلت ـ عمليا ـ فى خلق جنس درامى ، جديد ، يمكن أن يطلق عليه « الكوميديا الرؤيوية : Apocalyptic comedy » ـ أى المنسوبة الى سفر الرؤيا ، حيث يمتزج الغموض بالروعة • والى جانب تركيزه على الأزمات والورطات السياسية ، وعلى فشل المجتمع فى تخليص نفسه منها ، فان تلك المسرحيات الأخيرة ، غالبا ما تواصل ـ على نحو مطرد ـ عرض ، أو التلميح الى المصائب التى يمكن أن يقود اليها هذا الفشل • فعن طريق اثارة مناخ فنتازى أشبه بالمناخ الذى يسببه الكابوس ، وبوسيلة خيالية مزوقة أبدعها لأداء تلك الغاية الجهمة القاتمة ، استطاع شو أن يسجل الاضطرابات المتدفقة على الحياة المعاصرة ، مع قلقها الاجتماعى ، وأزماتها السياسية •

الا أن شو لم ينجح فى مسرحة فعالية الحلول الاشتراكية فى المشكلات الاجتماعية وهو لم يحاول أن

يحقق ذلك ، ولو كان قد حاول ذلك لجرفته المحاولة بعيدا عن عالمـه ، أو ـ على أقـل تقدير ـ بعيدا عن مجتمع معين ، كان يترصد بنيانه ، وينقده • ولقد فشل هذا المجتمع فى حل مشكلاته ، واستطاعت مسرحيات برنارد شو أن تسجل هذا الفشل تسجيلا مضبوطا • ان الفشل ، هو فشـل المجتمع ، وليس فشل الأفكار الاشتراكية ، أو البرناردشوية ، مع أنه ينبغى النظر الى هذه الأفكار ـ على الأقل ـ وهى مورطة فى عمليـة الفشل هـذه • ولقد كان من المحزن لشـو العجوز ، والمعجبين به ، أن يفشل فى أن يكون مؤثرا فى تحقيق ما كان يأمل فى تحقيقه • ولاشك ، أنه يقتسم هـذا الفشل مع حشـد الشخصيات الشـهيرة فى التاريخ ، والأساطير ، والخرافات ومع أن الكثـير من اقتراحاته المتعلقة بالاصلاحات كانت ـ فى الحقيقة ـ مقبولة أثناء حياته ، الا أن رؤيته الاشتراكية فى تغيير بناء المجتمع تغييرا جذريا لم تكن مقبولة • وعلى هذا ، لم يكن أمام مسرحياته الا أن تعكس فشل ايمانه فى الانتصار والسيادة •

ولايزال هذا « الحس بالفشل » ـ من الناحية الدرامية ـ يلقى ضوءا على « الحاجة الى التغيير ، وعلى فشل المجتمع فى أن يغير نفسه » . ومهما كان هذا الأسلوب ملتويا ـ أو سلبيا ـ فان شو ـ الكاتب المسرحى ، استطاع أن يعبر عن ـ أو يوحى ـ بطبيعة ايمانه السياسى وقوته .

وخلال فترة حياته المسرحية كلها ـ وخاصة فى سنوات عمره الأخيرة ـ وقف ـ صامدا فى مواجهة المجتمع ، وهو يلعب أدواره التى جعلت منه ـ مرة واحدة ـ شخصا شهيرا ، وشخصا سىء السمعة فى آن واحد . وهذه الأدوار ، هى أن يكون : هجاء ، وناقدا ، وارهابيا .

عن : ريتشارد نيكسون ـ مودرن دراما ـ ديسمبر ١٩٧١ .

اداعة البرنامج الثانى ٣٠/ ٧/ ١٩٧٢ .

قراءة الأعمال الأدبية مسرحيا

قد يبدو بين كلمتى الابتداء والانتهاء فى هـذا العنوان شىء من التناقض . اذ أن القراءة تعنى السرد، والروايـة ، والقص ، بينما يعنى المسرح الحـركة ، والتجسيد ، والتقمص ، والشخصية المباشرة . الا أن خشبة المسرح ــ التى تشترط فيما يقدم عليهـا ، أن تتوافر فيه متطلبات الجنس الدرامى وأصوله الخاصة ، التى تميزه عن أى فن قولى آخر ــ قد أخذت تستضيف للقراءة فنونا قولية أخرى : كالروايـات ، والقصص القصيرة ، والأشـعار ، والخطابات ، واليوميات ، الى جانب نصوصـها المسرحية . وهـذا ما يطلق عليه فى

أمريكا : « مسرح المفسرين » ، أو « مسرح المنصة » ، أو « مسرح الغرفــة » ، أو « القراءة المسرحة » ، أو ما هو شائع ومتداول « مسرح القارئين » ، أو ــ اذا شئت ــ « مسرح القراءة » • •

ومسرح القراءة ــ ببســاطة ــ وســيلة ، يقوم بمقتضاها قارىء أو مفسر ، أو مجموعة من القارئين أو المفسرين ــ من خلال أصــوات ملونــة واضحة ، واشــارات جسمية معبرة ــ على حمــل مجموعة من الحاضرين ، على أن يروا ويسمعوا شخصيات تعبر عن مواقفها ، تجــاه فعل حيوى ، كى تصبح قطعة الأدب المقدمة تجربة حية لكل من القارئين والحــاضرين على حد سواء • وبهــذا يتقاسم كل قارىء مع كل حاضر مواقف القطعة الأدبية ، وأفعالها ، ووجهــة نظرها ، وخوض تجربتها •

والحقيقة أن هناك طائفة من التعريفات المتنوعــة لمسرح القراءة ، غير أنها تكاد تتفق فيما بينها ، على الخطوط الرئيسية المميزة له • فهو وان كان فى رأى

البعض « شكلا من أشكال التفسير الشفاهى ، الذى يمكن أن تقدم به كل الأنماط الأدبية عن طريق استخدام القراءة المشخصة ، والمدعمة بالتأثيرات المسرحية » ، فهو فى رأى البعض الآخر « نشاط مجموعة من الناس ، يهدف الى نقل قطعة أدبية من مجالها النصى الى الحاضرين ، عن طريق التفسير الشفاهى ، بوساطة الايحاء بالصوت ، والايماء » واتماما لهذا ، تتطلب القراءة الممسرحة — التى تتم بنفث الحياة فى الرموز المسطورة فى الصفحات — مشاركة المشاهدين الخيالية ، وتوصيل الأدب عبر الأذن أساسا الى عيون العقل ، واحلال الايحاء محل التقمص والتمثيل ٠

وفى ضوء هذه التعريفات — ونحوها — يتبين أن هدف القراءة الممسرحة ، هو تجسيد الأدب ، وطرح اضاءة تفسيرية عليه ، يتم بمقتضاها استدعاء صور ذهنية للشخصيات التى تعرض الفعل ، الذى يكمن بصفة أساسية فى عقول المشتركين من القارئين والحاضرين ٠

ولكن ، أين المسرحة فى عمل قرائى ؟؟

ان المسرح ـ كما هو معروف ـ تجربة جمالية ، تنشأ عن تضافر ثلاثة عوامل :

(أ) الأدب ، وهو مصدر الانفعال .

(ب) الأداء المؤثر ، الذى يقوم به ممثلون أو قارئون .

(جـ) مشاركة الحاضرين ، الذين يملك كل منهم خصائص تفاعلية .

ولنوجز التعريف بتلك العوامل ، حتى تتحدد الاجابة على تساؤلنا .

من البدهى ، أن النصوص المسرحية التى تكتب خصيصا للاخراج على خشبة المسرح ، انما هى مواد ملائمة لها . كما أن كليهما ـ الخشبة والمسرحية ـ محكوم بالآخر ، ومؤثر فيه شكلا ووظيفة . وبشىء من التجوز ، يمكن أن تقترب من حدود المجال الدرامى الروايات ، والأقاصيص ، والحكايات السردية ، على

أساس أنها تتضمن ــ كالمسرحية ــ فعلا ، وأحداثا ، وحبكة ، وشخصيات ، ولغة ، الى جانب ما يمكن أن يكون بها من حوار . ولاشك أن صفة « درامية » تهيىء المتفرجين نفسيا لمشاهدة شخصيات قادرة بامكاناتها على تحريك استجاباتهم ، وعلى فرض الاهتمام بتفاعلاتها أثناء بحثها عن أهدافها . وكلما كانت درجة حساسية الشخصيات عالية ، كلما كان الفعل أكثر دقة فى تعبيره . وكلما كانت صورة سلوك الانسان مع ظروفه الاجتماعية أحسن تشريحا وتعميقا ، كانت قدرة ــ تلك الصورة ــ على استثارة اهتمام المتفرج أكبر وأنفذ . وعلى هذا الأساس ، لكى يتضمن الأدب عنصر الدرامية المتوقع فى المسرح ، لابد وأن تتوافر فيه شخصيات مؤثرة ، لأنها مورطة فى فعل ، من شأنه تحريك انفعالات المشاهد ، وخياله ، ووضعه فى حالة الاهتمام . ولكن لا يعنى هذا استبعاد الأنماط الأدبية الأخرى من مسرح القراءة ، وانما يعنى البحث عن امكانية احتوائها على ما يدعو الى معالجتها علاجا خاصا ، يفى بتوقعات المتفرج الذى يسعى الى المسرح ،

كى يمارس ــ وجدانيا وذهنيا ــ تجربة مسرحية .

وبناء على ذلك ، هناك كثير من الأعمال الأدبية التى قد تقدم على أساس أنها مسرح قرائى ، الا أن صياغتها الخاصة تنفى عنها الصفة « الدرامية » . وتسمها بأنها « قراءة جماعية » ، أو « تسميعات أدبية » ، مثل تلك التسميعات التى تقدم فى قاعات الاستماع الموسيقى ، لأن هذه الأعمال الأدبية خالية من عنصرين جوهريين من العناصر الواجب توافرها فى مواد المسرح القرائى ، هما : الفعل ، والتفاعل . فمثلا ، عندما ننتقى مجموعة من القصائد التى تمتدح النيل ، أو تفخر بالأهرامات ــ مثلا ــ كى تقوم بقراءتها فى المسرح مجموعة من القارئين فى شكل انفرادى أو جماعى ، فهى لن تتسم بالمسرحية لمجرد مطالعتها فوق خشبة مسرح أمام جمهور . فطالما كانت تتألف هذه المجموعة من قصائد فردية ، يعبر كل منها عن انفعال أو وجهة نظر ، ومجردة من شخصيات تتفاعل أحداثها مع بعضها ، فهى ليست مسرحا . لأن هذا التفاعل هو ــ ببساطة ــ لب مسرح القراءة وعموده .

والعامـل الجوهرى الثانى فى صـوغ التجربة المسرحية ، لا يقل فى أهميته عن العامل الأول • فالصفة « المسرحية » لا تتحقق الا اذا تجسد النص الأدبى حيا من خلال التنغيمات الصوتية ، والتعبيرات الجسمية ، التى يقوم بأدائهـا الممثلون أو القارئون • فهم الذين يجب عليهم أن يحركوا شخصـيات القطعـة الأدبيـة المسرحة ، ويتكلموا لغتها ، ويفسروا الفروق الدقيقة المعقدة فى مواقفها المتوترة •

ان مجرد قراءة المقطوعة الأدبية ، لا أهمية له هنا • لأن القارىء العاجز عن التعبير عن المضامين فى شـكل مفهوم ومحرك للانفعالات ، لن يخلق المسرح الصحيح • وعلى هـذا ، فان العرض المؤثر ، هو الذى يستخدم تقنيات التفسـير الشفاهى ، ويعكس عـالم المقطوعة الأدبية على الشاشـة الذهنيـة داخـل عقول القراء والمشاهـدين • ومما يستحب الاشارة اليه ، هو أن المخرجين الذين يميلون الى تنفيذ اخراج كامل للنص الأدبى فوق خشبة المسرح بتوظيف الفعل ، وحرفيات الديكور والأزياء ، انما ينقلون خواص المسرح التقليدى

الى مسرح القارئين الذى ينـادى بأنه مسرح العقـل والخيال •

أما العامل الثالث فى اكتمال الدائرة المسرحيـة فهم المشاهـدون ، الذين يغـذون جزءا من العـرض بتفاعلهم ، وخيالهم ، مما يبلور الفعل ، وشخصياته ، وخلفياتـه الاجتماعيـة والنفسـية • فحين تستثيرهم الأوصاف التى ينطق بها المفسرون القارئون من النص الأدبى ، يتصورون أمام عدسة العقل جغرافية الأحداث وأناسـها ، بل وتتـاح لهم فرصـة تقمص احـدى الشخصيات • ومن ثم ، تتحقق للمشاهد رؤية مزدوجة: يتمثل وجهها الأول فى الممثلين أو القارئين فوق خشـبة المسرح ، وثانيهما فيما ينطبع فى ذهنه من تأثيرات يخلفها العالم الأدبى • وعلى هذا ، كى يحقق المشاهد دوره فى مسرح القراءة ، لابد وأن يتخلى عن نفسه للعرض •

وهنـاك أمور يجب أن يراعيهـا مشاهد المسرح القرائى ، من ذلك : أنه مطـالب بألا يقحم عمليـة التقييم ، أو النقد ، أو أصـول التقنية ، على العرض

الذى يشارك فى خلقه • فمن الممكن ، أن تمارس تلك العمليـات فى وقت لاحق ، لأنهـا اذا ما شاغلت ذهن المشاهد أثناء العرض فهى تقلل من اسهامه فيه ، وتشوه عملية الايهام الأدبى ومعناه • فالمسألة هنا أشبه بقراءة كتاب ، لا يتم الاستمتاع به ، الا اذا سلم القارىء ــ مؤقتا ــ بقبول أفكار المؤلف •

ان مسرح القراءة ، ليس تحليـلا نقـديا للنص المقروء ــ كما يشاع أحيانا ــ وانما هو تجربة جمالية • ومع أن عملية التحضير والاعداد تتطلب تحليل القطعة الأدبية ، ودراستها ، فانها لا تكتسب الصفة «الدرامية» الا اذا عرضت • والمشاهد ــ الذى يعتبر طرفا جوهريا فى هذا العرض ــ يجب أن يشارك فيه بروح الفنـان المستمتعة بالخلق ، لا بروح الناقد المتجهمة •

بعد هذا ، نعاود التساؤل : أين اذن (المسرح) فيما وصفنا به مسرح القراءة ؟؟؟ انه يكمن ــ ببساطة ــ فى أدب تتفاعل شخصياته ، ويؤديه قراء ــ أو مفسرون ــ أداء مجسـدا ، عن طريق استخدام تقنيات التفسـير

الصوتية والايمائية ، وعن طريق مشاهدين يسعون الى تحقيق رؤية مزدوجة على النحو الذى سبق توضيحه •

ان مسرح القراءة ، أو القراءة المسرحة ، وسيلة فعالة فى دراسة الأدب وتحقيق الاستمتاع به • ومن ثم ، فهى تهدف الى افادة ثلاثة أطراف : الأدب نفسه ، والقارئين والمشاهدين •

عن :

Goger, Leslie I and White Melvin R. Readers Theatre Handbook, A dramanic approach to Literature. Illinois : Foresman and Company, 1973.


فى النقــد

الأنـــواع الأدبيـــة

يستخدم النقـد الغـربى كلمـة « النوع » ، أو « الجنس » Genre كمصطلح يميز الأعمـال الأدبية ، على أساس انتماء كل منها الى فصيلة معينة ، يشترك أفرادها فى خصـائص شـكلية عامة • ويعنى الشكل هنا الصورة التى عليها العمل الأدبى ، والتى تبنى من عناصر معينة ، وتهدف (بشكلها) الكلى ، الى احداث تأثير معين •

وعلى هذا ، فان التصنيف النوعى للأدب ، يدل على أن كل عمل منمط ، يشترك مع أفراد مجموعتـه المتجانسـة الهيئة ، فى جمـلة من المكونات الشـكلية

الأساسية ، بغض النظر عن قومية كل عمل ، او لغته . أو عصره ، أو موضوعه ، أو مكان تأليفه . فهناك — بلا شك — مكونات أساسية واحدة تتوافر فى التراجيديا اليونانية ، وفى التراجيديا الاليزابيثية الانجليزية ، وفى التراجيديا الفرنسية النيوكلاسية . مثلا . كما أن هناك خصائص عامة مشتركة بين ملحمة « الالياذة » اليونانية ، وملحمة « الانيادة » اللاتينية . وملحمة « المهبراتا » الهندية ، ... وهكذا .

وبناء على هذا التأسيس ، عندما يتعين على تلك المكونات الشكلية أن نقوم بتعريف مجموعة محددة من الأعمال الأدبية ، يكون لها (أى المكونات) سلطة القاعدة فى مجال الفن الأدبى . ومن هنا ، يوصف المبدعون من الأدباء حسب انتمائهم الشكلى : فهذا شاعر غنائى ، وهذا شاعر ملحمى ، وهذا مؤلف مسرحى ، وهذا روائى أو قصاص ... الخ .

وفى عصر النهضة — وحتى قرب نهاية القرن الثامن عشر فى أوربا — كان يسود الاعتقاد بأن الأنواع

الأدبية ، لها وجود مثالى ، وأصول ثابتة ، أشبه بنظام الأشياء الطبيعى ، أو الأنواع البيولوجية • ومن هنا ، أصبحت قوانين كل نوع من الأنواع الشعرية ، معروفة للشعراء الواعين ، بل ومتسلطة عليهم ، اذا ما أرادوا أن يحققوا فى نوع معين منها ، بناءه الصحيح ، وأسلوبه الملائم ، وتأثيره الخاص • ولم يصبح لكل نوع قوانين خاصة واجبة التطبيق عند الخلق فحسب ، وانما صارت تلك القوانين نفسها فى أيدى النقاد ، هى مقاييس الحكم على الأعمال الأدبية • كما أن هذه الأنواع رتبت ترتيبا هرميا حسب الأهمية•فالملحمة والتراجيديا، تتسنمان الذروة ، ثم يتدرج ترتيب الأشياء حتى تأتى فى القاعدة العريضة للهرم ، القصائد القصيرة ، والحكم، والأنماط الثانوية الأخرى •

ومن الطريف ، أن وليم شكسبير فى مسرحيته « هاملت » (١٦٠٢) ، قد تهكم على لسان شخصية بولونيوس من هذه التصنيفات النوعية المتعددة ؛ وذلك فى قوله :

« انهم أبرع الممثلين فى العالم ، فهم يجيدون أداء التراجيديا ، والكوميديا ، والمسرحيات التاريخية ، الريفية ، والريفية الكوميدية ، والريفية التاريخية ، والتراجيدية التاريخية ، والتراجيدية الكوميدية التاريخية الريفية » .

(الفصل الثانى ، المشهد الثانى)

ومع أن الأنواع الأدبية كانت فى عصرها متنوعة وكثيرة ، ومحل خلاف عند التصنيف ، الا أن أبرزها تمثل فى الأنماط التقليدية الرئيسية . وهى : التراجيديا ، والكوميديا ، والملحمة ، والشعر الغنائى . وفى العصر الحديث ، أضيفت الى الأنواع القديمة : الرواية ، والقصة القصيرة ، والمقالة ، والسيرة ... ولربما التمثيلية الاذاعية ، والتلفازية أيضا . ولاشك أن لكل جنس من تلك الأجناس مضامينه ، وهندسته الخاصة .

فالملحمة مثلا ، عبارة عن منظومة شعرية طويلة ،

سردية الطابع ، موضوعية ، بطولية ، أشبه بشريط سينمائى طويل ، تنعكس فيه حضارة أمة فى فترة تاريخية قديمة ، بما فى ذلك حروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشكلاتها ، ومعتقداتها الخاصة فى القوى الطبيعية وفوق الطبيعية ، والمعجزات ، والخوارق التى لم يألفها المنطق كما تتميز بمناخ مأسوى ، وأسلوب شعري فخيم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل فى ذاته .

بينما الشعر الغنائى ، فيض من الأحاسيس الشخصية المصاغة فى قالب محدود المساحة . وهو ـ بهذا ـ يناقض الملحمة ، اذ يتعلق بالتعبير عن ذات الشاعر فى حالات تقلباتها الانفعالية المختلفة .

أما الشعر المسرحى ، فموضوعى ، وأساسه الفعل ، والبناء الدرامى القائم على تصوير الشخصيات بالحركة والكلام ، وامكانية الأداء المجسد على المسرح أمام جمهور المتفرجين .

وهكذا ، يتميز كل « نوع » أدبى بملامح خاصة ،

نفرقه عن غيره . الا أن المصطلح ـ فى بعض الأحيان ـ يستخدم استخداما فضفاضا معقدا ، وذلك عندما يعتبر كل فرع من الأصل نوعا أدبيا خاصا . فمثلا ، اذا كان الشعر الغنائى جنسا فى ذاته ، فان الأنواع المشتقة منه ، أو المندرجة تحته ، تصبح ـ طبقا لهذا الاستخدام الفضفاض ـ أجناسا أخرى مستقلة ، كشعر الرثاء ، أو الهجاء ، أو الغزل . بل ان « الموضوع » الواحد ، قد يشكل جنسا مستقلا ، مثل موضوع « وصف المساء » ، أو « شوق المحب » ، أو « قدوم الربيع » ، أو « الحب الضائع » ... الخ .

وكذلك الحال ، بالنسبة لـ « الدراما » ، كجنس جذرى عام ، تتولد عنه أجناس درامية أخرى كالميلودراما ، والكوميديا الدامعة ، والكوميديا السلوكية ، أو الرومنسية ، أو الراقية ، أو الهزلية .. وغير ذلك كثير .

ومنذ الحركة الرومنسية ، أصبح التمييز بين الأنواع الأدبية شيئا معروفا من قبيل المواضعات التى

لا ترفض ، ولكنها ليست وسـيلة تحكميـة لتصنيف الاعمال الفنية ، بل ولم يعد المقيـاس الأساسى لتقييم الأدب مقصورا على « نوع » أدبى واحد محدد ، وانما عاما وشاملا ، ويمكن تطبيقه على كل الأنواع الأدبية . كالصدق ، والقوة ، والوحدة العضـوية ، والجدية ، والنضج ، ونحو ذلك .

أما النقد فى قرننا الحـالى ، فانـه ــ فى غالب الأحيان ــ لا يرى للتمييز بين الأنواع الأدبية وظيفـة ضرورية عند التحليل أو التقييم ، وانما يمكن اتخـاذه وسيلة وصفية مفيدة ، ولكنها ليست تحكمية ، كما كان الحال فى المـاضى .

ومع أن هناك اختلافات بين دارسى الأدب الغربى حول تحديد الأنواع الأدبيـة الأساسـية والفرعيـة والثانوية ، الا أن وجهات النظر المتفاوتة ، يمـكن أن تتقارب أو تستقر بالبحوث المتتابعة .

أما النقد العربى ، فانه لم يدرس نظرية الأنواع الأدبية الدراسة العلمية التفصيلية ، والتى يستطيع بها

أن يستخرج من التراث الشعرى والنثرى الخصائص الأساسية العامة ، والتى تتحدد فى ضوئها الملامح الشكلية لشخصية كل نمط . وبهذا التحديد يمكن حصر الأنواع ، والموازنة بين أفراد النوع الواحد ، أو مقارنتها بنظائرها فى الآداب الأخرى ، أو تعيين الأنواع التى ينفرد بها الأدب العربى دون غيره من الآداب الأخرى .

فالمقامة — مثلا — صيغة أدبية مفتقدة فى الأنواع الأدبية الغربية . ومع هذا ، فان الغبن الشديد يصيبها ؛ حين يقوم فريق من الباحثين العرب بتصنيفها ، طبقا لمعايير غريبة على مقوماتها الأساسية . وهذه المعايير ، هى — فى الغالب — خصائص القصة القصيرة الأوربيه فى شكلها الناضج . ولاشك أن هذا الولع بتحكيم التصنيف الأوربى يجعل المقامة فى نظر البعض قصة مجهضة ، وفى نظر البعض الثانى قصة بدائية تشكل مرحلة أولية ، فقدت سبيلها الى مرحلة البلوغ ؛ أو هى — فى نظر البعض الثالث — قصة مصابة بحبكة

متهافتة ، وتضخم لغوى ، أو هى شكل أدبى ضال ، مجهول الهوية .

فلماذا لاتكون المقامة مقامة فقط ، بكل خصائصها الشخصية ، وماهيتها المستخلصة من تراثها ؟؟ لماذا لا تعتبر فى حد ذاتها ، وكما هى عليه — ودون قياس استبدادى بأصول القصة القصيرة — نوعا أدبيا مكتمل الخصائص ، ومستقلا بكيانه عن الكيانات الأدبية الأخرى ، ويجب مدارسته فى الوضع الذى هو عليه ؟؟

لاشك أن هذا الموقف النقدى المتعسف ازاء المقامة ،يشير الى فقدان نوع من الضوابط الفكرية التى يجب أن تسيح فى جنبات المبدعات الفنية وتتعرف عليها . وهذا يعنى أن الأدب العربى الخلاق — سواء كان تراثيا أو محدثا — فى حاجة الى مسح نقدى شامل ، لاستخلاص نظرية خاصة بالأنواع الأدبية العربية ، تتحدد بمقتضاها خصائص كل نوع ، على أن يكون هذا التحديد بمصطلحات قومية ملائمة ، ونابعة من صميم

طبيعتـــه ، حتى ولو كان المرور محتوما ، عن طريـق الاجتهادات الغربية المسبوقة .

ولا جدال ، فى أن هـــذه النظرية المـــأمولة ـ بما يدور حولها من نقاش ـ تثرى النقد العربى ، وتقيه من الوقوع فى التخليط أو التعميم ، عند التحليل ، أو المقارنة ، أو التوصيف النوعى .

جريدة « اخبار اليوم » ١٩٨٠/١١/٢٢

شوقي أمير الشعراء ... لمـاذا؟

هذا عنوان مقالة مبتسرة طواها مؤلفها الأستاذ الشاعر فتحي سعيد في أحد كتيبات سلسلة « كتابك » التي تنشرها دار المعارف . والحقيقة أن هـذه المقالة عن شوقي قد قصرت عن استكمال شـكلها الثانوي ، وعن تحقيق غايتهـا الأولى . فقد عجزت عن أن تملأ الصفحات الأربع والستين المخصصة لها ، فراحت توزع صفحات بيضاء بين فصولها ، مع أن الموضوع المعالج يتطلب شغله مجلدا . أما التقصـير في الغاية ـ وهو الأهم ـ فيتجلى في أن مادة الكتيب ـ التي تقع في أقل من خمسين صفحة من القطع الصغير ـ لا تتوجه

الى القارىء العليم بفن شوقي فتسهم فى معلوماته بشيء جديد ، ولا الى القارىء العادي ــ الذى تخاطبه السلسلة نفسها ــ فتبسط له أمر شوقى ، وتعرفه به ، وتعينه على تذوق شعره .

والملاحظ أن هذه المادة القليلة موزعة على ثمانية فصول ومقدمة ، ولهذا ، خرج كل منها وهو مصاب بالقصر الشديد ، وكان أطولها مجرد فقرات بسيطة ، الا أنها تحمل على رؤوسها عناوين عريضة وثقيلة الوزن مثل : « شوقى والمخطط السياسى » و « شوقى والملوكية ... ومعارضة الآخرين » و « شوقى والمتنبى ... والخديوى وسيف الدولة » ... الخ .. ولا يكاد شوقى ينفرد بفقرات فصل منها ، حتى يخرج عليه شبح المتنبى ــ بلا داع ــ كى يزاحمه ، ويطاوله . وفى كثير من الأحيان كان يصحب معه غيره من الشعراء القدامى والمحدثين ، حتى نجح المؤلف فى أن يجلس شوقيا المسكين بين أقدامهم ، وأحيانا فى نعال بعضهم .

وقد يوحى عنوان الكتيب ــ للوهلة الأولى ــ

بأنه سيقدم تعريفا مركزا بالمميزات والخصائص الشعرية التي رشحت شوقيا أميرا للشعراء ، الا أن القارئ لا يكاد يخوض في سطوره حتى يكتشف أن مهمته الأولى هي حصر أهم التهم التي وجهها النقاد الى شعر شوقي ، ومسرحه ، ونثره ، بل وخلقه • وعندما يحس المؤلف أنه قد تمادى في الاساءة الى الشاعر الكبير راح يحشر بينها أحكاما وصفية بلا أدلة مادية عن ذكائه ، وهمته ، وطموحه ، واقتداره ، وشاعريته المرموقة • وبعض هذه التهم هو : السرقة ، والانتحال، والأرستقراطية ، والزيف ، وضآلته ازاء المتنبي والبارودي ، ووطنيته غير الخالصة ، أما أبرزها فهو تهالكه على رب القصر (الملوكي) • ولقد أخذ المؤلف يكرر هذه التهمه كثيرا ، وفي صور مختلفة ، وفي صيغ مباشرة وغير مباشرة ، حتى أصبحت بسبب تعنتها ، والحاحها ، ومطارداتها اللاذعة ، عبئا على النفس ، من ذلك ـ مثلا ـ : « وشوقي يتناوله الخديو فيسلط عليه الأضواء والرعاية واللقب » (ص ٦) • و « دعك من سلطان القصر والصحافة وعلاقات شوقي

الأرستقراطية » (ص ٩) و « هو قانع بما وهبه الله من نعمة الشعر ونعمة القصر » (ص ٢١) • و « قنع شوقي بالانتماء الى القصر ، وبأن يكون لسان حاله . ولسان حزبه ، ومنتهى أمل العزيز وفروع دوحته » (ص ٢٣) • و « يترنم شـوقي للعرش العثماني في الآستانة الذي ينتمي اليه العرش الخديوي في القاهرة » (ص ٢٤) • و « نفي الى الأندلس •• وكأنما أوفده الخديوي في بعثة جديدة كبعثته الى باريس وسـويسرا ليروح عن نفسه » (ص ٢٦) • و « وطنيته هي قصائده •• وأية قصائد ؟ القصائد التي تعلق على قصور يلدز وسلاطين آل عثمان » (ص ٢٧) • و « هو يختار موضـوعات مسرحياته بما لا يغضب ولي النعم أو جناب السـلطان الأكبر » (ص ٢٨) • و « ان كان شوقي قد تورط في انتمائه للقصر تورطا لو اعتبرناه عفويا باديء الأمر • فقد أصبح مدروسا بعد ذلك • وهو تورط كان الغنم فيه أكثر من الغرم » (ص ٩) • و « لقد أغدق الخديو على شـوقي اغداقـا ••• أعطـاه اللقب والرتبـة والراتب » (ص ٤٧) • و « أما شوقي فلم يستهدف

أكثر من الشعر والقصر ، وحين ظفر برضا القصر فجر طاقته الشعرية » (ص ٤٩) . وعناية الخديو به « عناية فائقة مبالغ فيها ، لا تقتصر على صقل شاعرية شوقى بل تتدخل فى رسم حياته ومستقبله ... انها رعاية ملكية تلفت النظر على كل حال ... وتبلغ درجة الأبوة » (ص ٥١) .

وهنالك عدد آخر من مثل هذه الغمزات والسخريات لا يتفق مع حجم الكتاب أو موضوعه .

كما أن الشواهد الشعرية التى ساقها المؤلف للتدليل على أحكامه ، كان نصيب شوقى منها محدودا بالقياس الى غيره ، وحتى هذا النصيب كان ــ للأسف ــ ضد شوقى ، وليس له ، بسبب سقمه ورذالته .

الواقع أن هذه المقالة يعوزها توحد المنهج بما يتفق مع المساحة المفروضة . فهى أشبه بخواطر متقطعة ، تتنقل بين موضوع وآخر ، وتترصع بأحكام منسوبة الى قائليها ، وأخرى بلا نسب . وهذه احدى

علل النقد الانطباعى الذى يتسلح بالوجـدان ، وهو مجرد من أدوات النقد الموضوعية ، وأقلها التوثق بعمدة المراجع فى موضـوع كهذا . وهنـاك ــ بلاشك ــ مراجع هامة كثيرة لا تخفى على الأستاذ فتحى سعيد من ذلك ــ مثلا ــ « شوقى فى الأندلس » و « وطنية شـوقى » و « شـوقى شـاعر العصر الحـديث » و « شوقى » و « مسرحيات شوقى » و « المسرحيـة فى شعر شوقى »...الخ . وهى على التوالى للدكاترة: أحمد بدوى ، أحمد الحوفى ، شـوقى ضيف ، ماهر حسن ، محمد مندور ، محمود شوكت . ولو كان قد اطلع على كتاب مخصص منها لمـا ساق هذا القول : « وتصدر مسرحياته الست المطبوعة : مجنون ليلى ، وعنترة ، وكيلوباترة ، وقمبيز ، وعلى بك الكبـير ، والست هـدى ــ عدا ثلاث أخرى ، عذراء الهنـد ، لادياس ورقة الآس ، وهى مسرحيات نثرية » (ص ٢٠). والمعروف أن عدد المسرحيات المطبوعة لشـوقى سبع لا ست ، فقد أسقط المؤلف منهـا مسرحيتـه النثرية « أميرة الأندلس » . أما الزعم بأن المسرحيات الثلاث

الأخرى التى عددها غير مطبوعة فهى ليست مسرحيات ، وانما قصص نثريـة وضعها شـوقى فى مطلع حياتـه الأدبية ، ونشرت « لادياس ، أو آخر الفراعنة » ـ لأول مرة ـ فى مجلة الموسوعات ، و « ورقة الآس ، أو النضير بنت الضيزن » طبعتها المكتبة التجارية ، أما قصـة « عـذراء الهند ، أو تمدن الفراعنـة » فقد نشرت سنة ١٨٩٧ .

كما لو اطلع المؤلف الفاضـل على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، و « فن الشـعر » للدكتور محمد مندور ـ كما ذكر فى المراجع ـ لمـا وقع فى هذا القول الذى لا تدرى أى مواضعه تصححه ، وأيها تشرحه ، وأيها تحذفه : « ومن ثم ، ارتبط شعر شوقى بعاملى الزمـان والمكان ، بحيث يتفق مع فكرة هيجـل فى (فلسفة الجمال) التى تحدد المكان بارتباطه بالصـور كموجودات شبه مكانية ، وبالزمان لارتباطه بالتاريخ . مقتربا بذلك من أرسطو وقانون الوحدات الثلاث : الزمان ، والمكان ، والموضوع . وهـذا ما تلمسه فى

غنائيات شوقى وقصائده التاريخية ومسرحياته ، فكان بذلك مثل (جيته) أمير الشعراء الغنائى ••• ولكن لم يرق الى مرتبة الشعر الملحمى كما كان عند الاغريق • وان عالج المسرح فى عدة مسرحيات » (ص ١١) •
فما هى بالتحديد علاقـة هيجل وفلسفته الجماليـة ، وأرسطو ووحداته الثـلاث المزعومة ، وجيته وامارته للشعر الغنائى الألمـانى ، واليونان وملاحمهم العتيقة بأعمـال شاعرنا المتواضـع الذى « لم يكن لديه تلك الشرارة المقدسـة التى احترق بها الشـعراء وجعلتهم ينطحون السـحاب ويعودون باللهب فـوق أطـراف الأنامل » (ص ١٣) ؟؟؟

الحقيقة أن هذا الكتيب كان ــ لخطورة موضوعه وجديتـه ــ فى حاجـة الى معاودة الشـاعر المؤلف ومراجعته ، وخاصة أنه يتناول شاعرا عربيا كبيرا ، لابد وأن تكون القدرة على نقده كبيرة أيضا حتى ولو تعلل المؤلف بمثل قوله : « وهذه الصفحات قراءات متفرقة لشوقى وآخرين لا أكثر • لم يتح لها من الجلد والأناة

ما يرقى بها الى مستوى الدراسة ولكنها حصاد انعكاسات ورؤى لما اختمر فى النفس وترسب من طواف حول شوقى وشعراء قرنه » •• بل وغير قرنه أيضا •

مجلة « الثقافة » أبريل/١٩٧٩ •

تبعية النقد للعمـــل الفنى

قليلا ما يتراضى الفنان الخلاق مع ناقده ، حول عمل فنى منقود • فأولهما ، يعتبر نفسه المـالك الحقيقى لحقل الابداع • ففى أديمه يبذر موحيات مواهبـــه ، ثم يتعهدها بالســـقيا ، والكفـالة حتى تتألق الغراس بالثمار ، وتشهد على قدرة الابداع ، وعظمة التجلى •

وهذا الأول ، يعتبر الثانى التاجر الذواقة الذى يستغل هــذه الثمار ، ويعيش على حسابها • ولذا ، كلما كان الطرح الفنى قيما ، كان مكسب الثانى ــ حسب اجتهاده ــ عريضا ، دونما أن يقدم ــ فى كثير من الأحيان ــ آية الشكر أو التقدير • اما اذا حدث

هذا الشكر ، فانه ــ فى غالب الحالات ــ يولد ولادة شبه عسيرة ، قد تكون من قبيل جبر الخاطر ، أو المجاملة . والناقد ليس قليل الحمد فحسب ، وانما هو فى معظم مواقفه كثير التذمر ، مادام يصر على أن يضع فى جدول مساعيه ، رغبته فى البحث عن العيوب فى العمل المبدع ، والتفتيش عن مواطن القصور .

وعندما تفسد المودة بين المبدع والناقد ، ويجد الفنان أن ناقده قد أساء التقدير ، واشتط فى حصر المآخذ ، فانه يضطر الى الدفاع عن مخلوقاته الفنية ، ثم يختمه فى العادة بتهمتين يوجههما الى الناقد صراحة أو ضمنيا . وهاتان التهمتان ، أصبحتا من المسلمات التقليدية التى يعرفها المتصلون بمعارك المبدعين والناقدين . أولاهما ، أن الناقد يعيش عالة على ما يقدمه الفنان من أعمال ، والتى لولاها ما وجد الناقد أصلا .

أما التهمة الأخرى ، فهى أن الفنان خلاق ومبدع ، بينما الناقد ليس كذلك ، بل هو ــ اذا كان مجاله

الأدب ـ أعجز من أن يقول قصيدة من الشعر ، كالتى أبدعها البحترى ، أو المتنبى ، أو شوقى ـ مثلا ـ حتى ولو كان فى مستطاعه أن يؤلف كتابا برمته عن عيوب ومحاسن أشعارهم ، التى لولاها ما كان محتوى الكتاب الذى ينسب اليه وحده • والى ذلك يشير الناقد الانجليزى جورج ستينير بقوله :

« ان الناقد يعيش على معلومات من (الدرجة الثانية) • فلأنه يكتب عن الأعمال الابداعية ، فلابد وأن يعثر على القصيدة ، أو الرواية ، أو المسرحية • ومن ثم ، يصبح النقد الأدبى ، تحت رحمة عبقرية الآخرين » •

والقاضى الموضوعى لايكاد يعترف بالتهمة الأولى ، أما التهمة الثانية ، فيمكنة التسليم بها ، حتى ولو كانت هناك بعض المبررات والتمحكات التى تبدو واهية عند الفحص النقدى الثاقب ، كالقول بأن أسلوب اللغة النقدية ، قد يكون ـ فى بعض الأحيان القليلة ـ على درجة عالية من الناحية الجمالية ، يمكن

أن تدخله فى نطــاق الفنون القولية الخلاقة . كما هو الحال بالنسبة لأسلوب طه حسين النقدى ، أو مصطفى صادق الرافعى فى الأدب العربى ، أو أسلوب كوليردج ، أو تى . اس . اليوت فى الأدب الانجليزى .

وعلى أية حال ، فان مفاد التهمة الأولى ــ التى يهم الدفاع عنها ــ هو أن الفنان الخلاق ، ســـواء كان شاعرا ، أو مصورا ، أو نحاتا ، أو معماريا ، أو راقصا ، أو موسيقيا ، أو مسرحيا ، انسان اصطفته الطبيعة ، وزودته ــ دون غـــيره ــ بقدرة خاصـــة على رؤيـــه الأشياء ، وترجمتها بوسائله الى أعمـــال فنية جميلة ، تروع هذا الغير ، وتملك عليه مشاعره . ونفس هـــذه الأعمـــال الابداعيـــة ، هى التى يتولد الناقـــد بينها ، ويتغذى عليها ، ويقيم أود وجوده النقدى ، ويســـتمد منها معظم أدواته ، ومناهجه ، بل ويقيم عليها شهرته ومنزلته أيضا ، ان لم يجعلها ــ أحيانا ــ مصدر لقمـــة عيشه . وكأن هذه العملية الاتكالية ، تعلن صراحة ، أن الناقد ظل الفنان ، بل تابعه ، ان لم يكن نباتا طفيليـــا

يتسلق سيقان الأعمال الفنية الجميلة ، ويقتات من رحيق أوراقها وثمارها .

وقد يرد الناقد على ذلك ــ متهجما ومفاخرا ــ بأنه هو الذى يقوم بعرض الأعمال الفنية . فهو الذى يحللها ، ويجلو مكنوناتها ، ويكتشف روابطها الداخلية والخارجيــة ، بل ويقيمهــا كالخبير المــدرب فى تمييز الأحجار الكريمة من الزائفة ، ثم يضعها ــ بوســائله الاعلامية ــ فى (فاترينة) الزمن الخالد ، وهى محاطة بهالات التمجيد والابهار ، ولولاه لانطمست معالمها ، وعلاها التراب . ولهذا ، فان له أفضالا لا تنسى على الفنان الفلانى الشهير ، ولداته الكثيرين ، لأنه هو الذى كشف عن عبقريتهم ، وأشاد بأعمالهم ، ورفع صيتهم . ألم يكن شكسبير نفســه جوهرة مكنونــة (فى حد ذاتها) ، لم يكتشفها ويتفحص عيارها ، ويقرر قيمتها الا النقاد ؟؟

ولكن كل هــذا الاجتهــاد المشروع ــ فى رأى الفنان ــ لا ينفى حقيقة أن الناقد يعيش على أعمــال

الآخرين ، وفى كنف نبوغهم ، وصيته من صيتهم ، بل أن عمله ليس (فنا) قائما بذاته كالفنون الأخرى المتميزة بخصائصها الأصيلة ، وسماتها المستقلة الدالة على طبيعة شخصيتها المتفردة . ومن ثم ، لو تخيلنا مجتمعا ما بلا أدب ، ولا موسيقى ، ولا نحت ، ولا رقص ، ولا تصوير ، ولا عمارة ، ولا مسرح ، فانه سيكون بالتالى مجتمعا بلا نقد ولا نقاد . بل أن هناك مجتمعات فيها فنون وفنانون ـ على أى نحو من الأنحاء ـ ولكنها بلا نقد ولا نقاد .

الواقع ، أن العلاقة بين العمل الفنى والنقد ، علاقة حضارية ، تقوم على وجود المادة المتاحة وقدرة البحث فيها ، مثل علاقة الجسم البشرى بنشاط البحث الطبى ، والأجرام السماوية بنشاط البحث الفلكى ، وظواهر البيئة بنشاط البحث الجغرافى ، وجسم الأرض بنشاط البحث الجيولوجى ، والنباتات بنشاط البحث النباتى ، وما شابه ذلك كثير ، كميادين البحث فى الكيمياء ، والطبيعة ، والاجتماع ، والأخلاق .

وانطلاقا من هذا التصور ، يمكن القول بأنه لولا الجسم البشرى ما كان علم الطب وفروعه . فالطب يقوم على معرفة مكونات الجسم وتغيراته ، ويؤسس على ذلك نتائج وأحكام علوم كثيرة ، منها : التشريح ، والأنسجة ، ووظائف الأعضاء ، والكيمياء الحيوية ، والأدوية ، والأمراض ، والطفيليات . ولولا النجوم والأجسام الأخرى السماوية ـ بكل مكوناتها ، وتحركاتها ، وأوضاعها ، وأحجامها ـ ما كان الفلكى . ولولا سطح الأرض ـ وما فيه من قارات ، وأقطار ، ومناخات ، ونباتات ، وحيوانات ، ومصادر طبيعية ، وسكان ، ونشاطات صناعية وخلافه ، ما كان الجغرافى . ولولا قشرة الأرض ، وبناؤها ، وطبقاتها المختلفة ، وتطوراتها ، وأنواع صخورها ، وأشكال الحياة الأولى المتحجرة فيها ـ ما كان الجيولوجى .

وقياسا على تلك العلاقة بين المادة والبحث فيها، فان النقد يتخذ من الأعمال الفنية مادة موضوعه . فهو يقوم بتأملها ، وتحليلها ، وتفسيرها ، وتصنيفها ، ومعرفة

مكوناتهـــا ، وبواعثها ، وعوامـــل فرديتها ، والأسس المشتركة وغير المشتركة بينها وبين مثيلاتها ، ثم يقوم بالحكم عليها فى ضوء ملاحظاته وفلسفته الفكرية • ومن ثمة ، كان النقد أدخل فى مجال البحوث عنه فى مجـــال الابداع الفنى •

والنقد ــ فى مهمته تلك ــ لا يستمد أصوله من مادته الأدبية فحسب ، وانما ــ اذا كان نقدا خارجيا فى منهجه ــ فانه يستعين فى ذلك بمعارف أخرى يستعيرها من كشـــوف علوم كثيرة : كالاجتمـــاع ، والفلسفة ، والنفس ، والجمال ، واللغويات ، والمنطق ، والتاريخ ، والدين ، والاقتصـــاد ، والسياســـة ، بل والرياضيات أحيانا •

فاذا كان النقد ــ على تلك الصورة ــ يعتمد فى حياته على الأعمال الفنية الجميلة ، فان تلك الأعمـــال الفنية ذاتها ، تعتمد فى بناء حياتها على مصـــادر أولية ضرورية ، لولاها ما كانت تلك الأعمال •

فاللغة ـ أساسا ـ هى مادة الأدب الذى يعتبر عملا خلاقـا ، وكذلك الألوان وملحقاتهـا هى مـادة التصوير ، والأنغام مادة الموسيقى ، والحركات الجسمية مادة الرقص ، والحجر مادة النحت ، وهكذا يكون من الغبن ، اتهام النقد بالتبعية للفنون (أو الأعمـال الخلاقة) ، لأنه يعتمد عليها فى وجوده ، والا اتهمنا نفس الفنون بالتبعية ، لأنها ـ هى الأخرى ـ تستمد وجودها من مواد أخرى .

أما اذا عرجنا على التهمة الثانية المتعلقة بالمفاضلة بين المـؤلف والناقـد ـ من حيث درجـة الابـداع ونوعيته ـ فان أولهما يسبق الآخر بأشواط بعيدة . وفى الاجابة على تساؤلات جورج ستينير ما يؤيد ذلك ويفحم :

« من الذى يرضى أن يكون ناقدا ، اذا كان فى مقدورهأن يكون كاتبـا مبدعا ؟؟ من ذا الذى يرضى الكدح ليستخرج أعمق رؤية فنية عند ديستوفسكى ، اذا كان فى مقدوره أن يبدع كلمـة من رواية الأخوة

كارامازوف ؟؟ ... ... من ذا الذى يرضى أن يكون ناقدا أديبا اذا كان فى مقدوره أن ينظم شعرا يتغنى به ، أو ينسج من كيانه الفانى قصة حية ، أو شخصية خالدة ؟؟ » .

صحيح من ؟؟

مجلة « أفكار » (الأردن) عدد ٦٦ .

قصـــيدة النثر

من الأشكال المستحدثة فى شعرنا العربى المعاصر ، ما يسمى بـ « قصيدة النثر » . والتسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية . اذ افترضت ـــ بداءة ـــ أن القطعة من هذا الشكل « قصيدة » ، بينما اقتصر اطلاق هـــذا المصطلح ـــ منذ ردح مجذر فى المـــاضى البعيد ـــ على صيغة قولية معينة ، يفترض فى بنائهـــا الشكلى ـــ قبل أى شىء آخر ـــ أن يكون موزونا طبقا لمعايير تفعيلية معلومة سلفا ، أو ـــ على الأقل ـــ مبتكرة، ومستخدمة على نحو تكرارى معين . ومن هنا ، يبرز التناقض فى التسمية ، بين ما ينبغى له أن يكون كلاما

موزونا ، وبين ما هو نثر محرر تماما من النمط الوزنى الملزم ، حتى ولو تزاحمت فيه الكنايات والاستعارات وروح الشعر بالمعنى المألوف . والا عدت من « القصائد » منثورات محمود صادق الرافعى ، ذات الألفاظ المكثفة ، والصور الجميلة ، كما وردت فى « أوراق الورد » ، و « رسائل الأحزان » ، مثلا .
كما أن النثر الفنى المسجوع الذى أبدعه أحمد شوقى ، فأشعر به وأطرب فى كتابه « أسواق الذهب » لم يطلق على مقطوعاته كلمة « قصائد » ، لأنه كان عارفا وخبيرا بحدود البدع والابداع .

لقد كان ظاهر بنيان « القصيدة » التقليدية يتألف من أبيات مرصوصة عموديا فوق بعضها ، وأشبه ما تكون بعمارة متناظرة الطوابق ، الا من اختلافات فى التحسينات الشخصية الهامشية ، وتكاد غرف كل طابق تماثل غرف الطابق الآخر عددا وتكوينا . وكان البيت الواحد يتألف من شطرتين متساويتى التفاعيل . وخاضعتين ــ كمثيلاتهما الأخريات ــ لمشابه وزنية ،

وقافية موحدة فى نهايات الأبيات • وبقيت القصيدة — على هذا النحو المعمارى — تمثل العمود الفقرى فى أدب العالم العربى • الا أن تلك التقنية — المشبعة بالذبذبات الموسيقية — تعرضت لعوامل (التحريف) ، اذا ما شاء المحافظون هذا التوصيف ، أو عوامل (التحديث) اذا ما شاء المجددون • ويضيق المجال هنا ، عن تتبع ذلك •

لقد ظهرت — فى أوائل قرننا الحالى — موجة « الشعر المنثور » • ولكنها سرعان ما انحسرت تحت مزاحمة التغييرات التى أخذت تطرأ على معمارية القصيدة التقليدية • وكان هذا (الشعر) كلاما جميلا ، مفننا ، خاليا من الوزن ، وتأتيه السجعة عفوا ، ولكنه يزخر بتيار من العاطفية الدافقة ، والكلمات الرقيقة ، والصور العذبة ، والخيال الشعرى المجنح • وكانت أسطر المقطوعة من هذا اللون النثرى ترص على الجانب الأيمن من الصفحة ، على نحو يناظر القصيدة من الشعر الجديد • والملاحظ أن تسميته بـ « الشعر المنثور » تسمية صادقة ومشروعة • اذ تحاشت كلمة « القصيدة »

المقصور استخدامها على النظم المألوف ـ ولجأت الى كلمة « الشعر » (بمعناها العام) ، ثم عاجلتها بصفتها الخصوصية الشخصية وهى النثر . وكأن التسمية ـ بهذا ـ مقلوبة ، وصحتها « النثر الشعرى » . وكان أبرز فرسانه أمين الريحانى ، وجبران ، ومارون عبود ، وغيرهم من الذين جذبوا خلفهم كوكبة من المقلدين والعاجزين عن معرفة صناعة الشعر العربى .

هذا ، بينما كان بنيان (القصيدة) التقليدية ، يتعرض ـ منذ أواخر القرن الماضى ـ لهبات رياح التجريب والتجديد ، وهو أمر ضرورى كقانون حياتى ، ضد التجمد والتجميد . وبقى هذا التجريب يداخل (القصيدة) العربية فى تردد ، ثم تجرأ عليها ، بدعوى تحريرها من رتابة الايقاع ، فأطاح بالقافية تحت مسمى الشعر المرسل ، وكان فى ذلك أول خسائر (القصيدة) لأهم روابطها النغمية الجهيرة . ثم استغنى عن البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتمازج البحور فى (القصيدة) الواحدة . ثم انهارت هندسة (القصيدة)

والبيت التقليدى ، فيما سمى بالشعر الجديد ، الذى التزم ــ أول الأمر ــ باستخدام البحور المفردة ، أو الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، التى ترد فى السطر الواحد ، بلا عدد ثابت ، ولا قافية ملزمة •

ولما تكاثرت التجارب وكثرت القصائد ، لوحظ انحصار الشعر الجديد فى عدد محدد من البحور ، حتى كادت أوزانه تأسن ــ غالبا ــ فى المتقارب ، والرجز ، والكامل ، والمتدارك الذى أصبح مطية ذلولا لكل الشعراء • فأسرعت « القصيدة » الى استخدام البحور المركبة ، أو التى تمزج بين التفعيلات • وخرجت « القصيدة » المحدثة ، التى حار فى تسميتها الدارسون ، فهى : من الشعر الحر ، أو الشعر الجديد ، أو الشعر الحديث ، أو الشعر الطاق ، أو شعر التفعيلة ، أو الشعر المنطلق ، أو الشعر المستحدث • وان كنا نميل الى تمييزه بالضد ، فنطلق عليه الشعر غير العمودى ، والقصيدة غير العمودية •

وبالرغم من كل مراحل التجريب ، وتعدد صورها ،

فقد بقيت « القصـــيدة » ملتزمة ــ على أى نحو من الأنحاء ــ بنسق من التفعيلات التى تحقق لها دورات ، أو وحدات ، ايقاعية خاصة ، تتمايز بها الصياغة الشكلية للشـــعر ، عن مثيلتهـــا للنثر • ولكن يبدو لى أن حب التسابق فى التجديد ، والرغبة فى التسارع الى شقلبة الملامح العريضـــة قبل أن تتبلور وتتقنن ــ من أجل الفوز بكأس الريادة ، ولقب « المجرب الأول » ــ كانت هى الباعث الأساسى على استيلاد « قصيدة النثر » ، وليست الضرورات الفنيـــة التى يجب أن تتجدد مع الحياة ، والتى لاتزال تؤكد أن الشعر غير العمودى لم يستنفد أغراضه بعد •

لقد قامت « قصيدة النثر » ــ تشبها بالمستحدث فى الشعر الفرنسى والانجليزى ــ بخـــلع الأوزان عن « القصيدة » الجديدة ، ونثرها فى أسطر أفقية ، والغاء شرطى التعريف التقليدى للشعر ، بأنه « الكلام الموزون المقفى » • ولكنها استبقت من جوهر الشعر ايحاءاته ، ورموزه ، وجرس ألفاظه ، وصوره الغريبة والغامضة •

وكأن هــذا الشكل ردة متطورة الى الشعر المنثور ، حتى ولو ادعى مناصروره ــ توهما ــ أنه مستقبل الشعر العربى • ومن ثم نلاحظ ، أن هــدف كل مرحلة من مراحل التجديد الحديث فى الشعر العربى هو العمــل على تجريده ــ المرة تلو المرة ــ من الكميات الايقاعية التى تقيم صلبه •

واذا كان هناك شعراء كبار ــ كأدونيس ــ قد أجادوا صياغة « القصيدة » الملتزمة بالأوزان الخليلية سـواء كانت عمودية أو غير عمودية ــ فانهم قــد أجادوا ــ أيضا ــ صياغة « قصيدة النثر » • وجرجروا على خطاهم ــ كالعادة ــ المفلسـين الذين لا يتقنون قراءة الأوزان الشعرية ، أو لا يعرفونها على الاطلاق ، فراحوا يعطسـون ــ هنا وهناك ــ قصــائد نثرية ، وانفصلوا ــ بذلك ــ عن تراثهم المتعد ، وعما هو شعر بالمعنى الاصطلاحى • وهكذا تكرر فى الشعر ، ما حدث فى التصوير الحديث ، اذ (بدأ) الصبية الرسـامون حياتهم العملية ، بطرطشة بقع لونية ، وأشكال عشوائية

الخطوط والمساحة فوق لوحاتهم باسم الحداثة ، دون استيعاب للخبرات ، والأصول الأساسية الموروثة عن فن التصوير .

ولعل ما يعيب « قصيدة النثر » ، ليس اسمها المنحول أو الملفق فحسب ، ولا تخليها الكامل عن خصوصيات الشعر من ناحية ترديد الموجات الايقاعية من الوزن والقافية ، وانما دخولها الى طريق مسدود ، مما سيعرض مسيرتها للتيبس والانغلاق ، أو التسيب والانسياح الذى يسرع بها الى حدود النثر الصحفى ، المبقع بالمحسنات اللفظية . وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة ، الخاصة بوجود ايقاعات باطنية تغنى عن الأطر الخليلية الخارجية ، والتماثلات الموسيقية . أما أبرز عيوبها — فى رأيى — فهو محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها . فهى لا تكاد تخرج عن حدود التهويمات ، والانجذابات الخيالية والسيريالية ، مستعينة على ذلك ، بالبرقشات اللغوية ، والاستعارات المدهشة . ويتجلى عجزها الكامل ، لو تعرضت للتعبير

عن الحركة النفسية الدرامية والملحمية ، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها . اذ لا تستطيع ذلك التناول ، الا وهى نثر عادى . وعندئذ ينتفي اسمها تماما من مجالها الحالى . أما « القصيدة » المبنية عروضيا ـ سواء كانت عمودية، أو غير عمودية ـ فهى لاتزال القادرة على استكناه الاحساس الدرامى والملحمى ، والتعبير عنه .

أن « قصيدة النثر » يمكن أن نطلق عليها « المنثورة الشعرية » ، لأنها فى المحل الأول نثر ، وفى المحل الثانى مزودة بتزاويق شعرية . أو فليتسم هذا النثر المشعور بـ « جواهر القول » ، أو بأى اسم آخر رنان فخم . ولكن عليه ألا يتسمى باسم « قصيدة » ، حتى ولو على سبيل المجاز ، أو أن بعضه يتفوق على بعض القصائد الموزونة . فلا يزال النثر نثرا ، والشعر شعرا . أما لو خرجت مواليد مهجنة منهما ، فعلى كل منها أن يكتسب مسماه الخاص بجنسه الذى تميزه خصوصياته ، حتى لا يزيد الخلط فى المصطلحات .

وليس هـذا الرأى حجر على التجديد أو مصادرته ، وانما هو رؤية موضـوعية ، اذا ما أردنا أن يتعايش الفـكر النقدى ــ ولو الى حـد ما ــ مع ما يعرف بالأجناس الأدبية ، والمواضعات النقدية .

مجلة « القـاهرة » يولية ١٩٨٧ .

الأدب رؤيــة داخلية

اذا ما وصفنا الأدب بأنه « فن » ، « لفظى » ، فان الفنية فيه تسلكه ــ تقليديا ــ فى عداد الفنون ، كما تتعارض مع العلوم ، أو المعارف العملية ، بينما اللفظية فيه ، تعنى أن وسيلته الكلمة ، سواء كانت شفاهية ، أو مدونة فى علامات خاصــة ، تختلف عن العــلامات المرئيــة فى بعض الفنون الأخرى ، كعلامات التدوين الموسيقى ، أو التصوير ، مثلا •

فاذا ما فصلنا موضوع « لفظية » الأدب ، كمسألة لا تعنينا هنا ، فقد بقى التساؤل الذى نرى طرحــه الآن : ما هى القيم التى تجعله فنا ؟

هناك اجابات كثيرة مختلفة على هذا التساؤل منذ النقد اليونانى القديم ، وحتى النقد الحـديث • من ذلك ـ مثلا ـ ثلاث اجابات رئيسية قديمة ، تنزع الى وصف الأدب على أساس ارتباطه بشىء خارج نفسه • وتتمثل هذه الاجابات فى نظرية المحاكاة الأفلاطونيـة والأرسطية المعروفة ، وفى نظريـة التأثير التى تدرس علاقـة الأدب بجمهوره ، ثم نظرية التعبير التى تربط الأدب بمبدعه • أما أهم الاجابات الحديثة ، فتمثلهـا نظريتان : تتعلق أولاهما بفكرة التخيل أو الابتداع ، بينما تهتم أخراهما بفكرة البناء ، والاعتقاد بأن كل عمل أدبى ليس له بناء فحسب ، وانما هو ذاته بناء •

ولكن اذا ما سـلمنا بكل ذلك ونحوه ، وأعدنا صيغة التساؤل السابق ، فستكون هناك اجابة أخرى ، هى التى تهمنـا • ما هو الفرق الأسـاسى بين الأدب كشكل « لفظى » ، وغيره من الكتابات « اللفظيـة » الأخرى ؟؟ أى ، ما هى القيمة الجوهرية التى تفرق نص مسرحية توفيق الحكيم « شـهرزاد » ، أو قصـيدة

أحمد شـوقى « نهج البردة » ، أو رواية يحيى حقى « قنـديل أم هاشـم » ، عن كتـاب يتنـاول تاريخ الامبراطورية العثمانيـة ، أو بحث فى جغرافيـة منابع النيل ، أو مقالة عن تركيب الذرة ؟؟

قد يجاب على ذلك ، عن طريق التفريق التقليدى بين ما يسـمى بالأدب المحض أو المتصف بالفنيـة ، والكتابات الأخرى توصف بأنها اعلاميـة أو نفعية . ويقول هذا التفريق بتوافر قيم جمالية خالصة فى الكتابة الأدبية ، بينمـا الكتابات الأخرى الاعلاميـة محرومة منها . ولكن اذا كان فى المسـتطاع فهم مدلول القيم الاعلامية والنفعية ، فليس فى المستطاع فهم معنى القيم الجمالية المحضة ، على نحو واضح ، خالص من اللبس والابهام . بل ان التفريق على هـذه الصورة ، يمكن أن يحمل فى خفايا طياته معنى سيئا . وهو أن الأدب العظيم ليس اعلاميا ولا نفعيا ، وانما هو مجرد خبرة ممتعة . ومن هنـا ، يمكن أن يتولد الايحـاء بالمعنى الأسوأ ، وهو أنه يقدم منافذ التلهية والترويح ، وفرص

الهروب من واقع الحياة المضطرب . كما يمكن أن يوحى هذا التفريق بمعنى عكسى ، وهو أن الكتابات الأخرى — غير الأدبية والمنعوتة بالاعلامية والنفعية — خالية — بالضرورة — من القيم الجمالية .

ولاشك أن كل هذه الاحتمالات المتوقعة ، بعيدة عن الحقيقة . اذ من الممكن قراءة ثلاثية نجيب محفوظ ، وأقاصيص يوسف ادريس ومسرحيات سعد الدين وهبه، كأعمال اعلامية ونفعية ، كما يمكن أن يتضمن كتاب فى تاريخ الأزياء المملوكية ، أو فى استخلاص الروائح من الزهور ، أو فى رأى الدين فى فوائد البنوك ، قيما جمالية . اذن ، ما هو أساس التفريق ؟؟

الواقع ، أن هناك فارقا بين الكتابات الأدبية — سواء كانت شعرا أو نثرا — وأنواع الكتابات الأخرى، يتمركز فى حقيقة جوهرية مؤداها ، أن هناك رؤيتين مختلفتين تمام الاختلاف ، من حيث النظر الى الانسان والكون المحيط به : احداهما من الداخل ، والأخرى من الخارج . وهاتان الرؤيتان متساويتان فى الأهمية ،

ولاغنى عنهمـــا معا فى ايجـــاد صيغة متوازنة فى أية حضارة صحيحة ، بل ان التحيز لاحداهما على حساب الأخرى ، يحدث خللا فى البناء الثقافى فى المجتمع •

والرؤية الأولى شخصية واستبصارية ــ أى ذات قـــدرة على النفـــاذ الى باطن الأمور ، وفهم طبيعتهـــا بوضوح • كما أنها ليست مجرد اعتبار الانسان مركز الكون وغايته النهائية ، وانما عليها أن تضعه فى هـــذا المركز ، وتجعل من السهل عليه أن يقول مع شوبنهور : « العالم هو فكرتى » • ومن ثم ، يبدأ العالم وينتهى ــ من وجهة نظر الفرد الخاصة ــ بادراكه الشـــعورى له • وبقدر ما يتمســـك بتلك النظرة ، ويؤمن بشرعيتهـــا وصحتها ، بقدر ما يصبح مؤتلفا مع الكون ، ويعيش فيه ، كما لو أنه يعيش فى بيته • وكلما ازداد امعـــان الفرد فى استبصار الكون من وجهة نظره الشخصية ، ازداد احساسه بالعـــالم وهو يموج بالدلالات والقيم التى تتراوح بين المتعة والألم ، والبشاشة والعبوس ، والتفاؤل والتشـــاؤم ، والجمال والقبح ، والصـــدق

والكذب ، والنصر والهزيمة ، والمحبة والكراهة ، واليقين والظن ، والخير والشر ، والحق والباطل ، والأمن والخوف ، والربح والخسران ، والقوة والضعف، والثواب والعقاب ... الخ . وتتجلى أوليات تلك النظرة الاستبصارية الشخصية ، في وعيه البسيط بالشعور الانساني الفردي ، بينما تصل هذه النظرة ذروة تساميها في رؤية الفنان واستبصاراته الشعرية ، فيرى الناس الآخرين ، كما يرى هو نفسه من الداخل ، وكذلك في قدرته على تقوية روابط المجتمع الانساني ، عن طريق تمكنه من أن يثبت أن العالم الداخلي لأي فرد ، انما هو — في أساسياته الجوهرية — نفس العالم الداخلي لأي فرد آخر .

أما النظرة الثانية للكون فهي خارجية ، كما أنها ليست شخصية ، بل موضوعية وحيادية . وتتجلى أولياتها في اكتشاف حقائق عامة ، مثل : الأوزان ، والمقاييس ، والموازين ، والساعات ، والترمومتر ، والتقويم السنوي ، وكل ما من شأنه أن يجعل الوصف

خارجيا ولا شخصيا . وعلى هذا ، فان الوصف الخارجي وغير الشخصي ، يجعل من الممكن وجود تنويعة من الكتابات التي قد تكون بحوثا علمية ، أو تحليلات احصائية ، أو دراسات آكاديمية ، أو دوائر معارف ، أو معلومات مستفيضة ودقيقة عن الوضع الجغرافي ، والأحوال التاريخية ، والاجتماعية والسياسية ، والفكرية لقطر ما في زمن معين .

وهكذا عندما يرى الانسان نفسه من الداخل ، ويرى العالم وكأنه عالمه ، فانه يصبح ـ كما قال الفيلسوف الأثيني بروتاجوراس ـ « مقياس كل شيء . » ، ولكن عندما يصر على رؤية نفسه من الخارج فقط ، فانه سيكتشف أنه لم يعد مقياس أي شيء . وفي ضوء ذلك ، يثار السؤال عن الخصيصة العامة ، التي تميز الكتابة الأدبية عن غيرها من الكتابات الأخرى ـ أي القيمة التي تميز شعر سوفوكليس الدرامي ، عن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وتميز مسرحية « أهل الكهف » النثرية لتوفيق الحكيم ، عن بحث أركيولوجي

نثرى ، يقتفى آثارهم الماضية ، وتميز رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ عن دراسة سياسية اجتماعية للحقبة التاريخية التى عالجتها الرواية ؟؟

ان الكتابة الأدبية ـ من منطلق الرؤية الداخلية والشخصية ـ هى التى تظهر الحياة الباطنية لكائن بشرى على الأقل ، سواء كان هو المؤلف نفسه ، أو أى فرد آخر من مخلوقات خياله ـ هى التى تطلق سراح النفس ـ لفترة معينة ـ بعيدا عن انحصارها فى جزيرة العزلة الفردية . هى التى تكشف عن انتصارات الروح الانسانية ، وانتكاساتها ، وعقدها ، وانحرافاتها ، وتناقضاتها ، ونوازعها الخيرة الثرية ، ودوافعها الشريرة. وتؤكد أن العالم الداخلى لهذه الروح فسيح ، ومنطلق، ورائع . هى التى تدلل على أن القانون الأخلاقى ، لا يقل فى أهميته عن قوانين الديناميكية الحرارية . هى التى تؤدى الى فهم استبصارى ، يوحى بأن العوالم الداخلية لكل الكائنات البشرية متقاربة ، رغم كل الفروق والاختلافات الخارجية التى يمكن قياسها .

وعلى هــذا ، فان أية كتابة لا تحدث فى النفس تأثيرا على أى نحو من تلك الأنحاء ، فانها ــ مهما تميزت بخصــائص أخرى بارزة ، كدقة اللغــة ، أو طرافــة الشكل ، أو جودة الأسلوب ــ فانها لا تعد أدبا متكاملا وفعالا ، لأنها تخلو من نظرة المؤلف الشخصية . ومن قدرته على رؤية الآخرين كما يرى هو نفسه من الداخل، ومن موهبته فى تقدير تلك القيم الداخلية التى يصعب قياسها بأجهزة الظواهر الخارجية . وان كان فى مستطاع الكتابة الأدبية ــ الجديرة بهذا الوصف ــ أن تقدم ما هو أبعد من الرؤية الداخلية ، الا أنها لا تستطيع أن تقدم أقل من ذلك ، لأن الكتابة التى تفتقر الى الادراك البصيرى . ليست أدبا .

فاذا ما سـلمنا بأن رؤيــة الكاتب الشخصــية الاستبصارية للحياة ، هى الخصيصة الضرورية لتمييز الكتابة الأدبية عن غيرها ، فهل يمكننا ــ فى ضــوء ذلك ــ أن نميز الأعمال الأدبية الرئيسية عن الأعمــال الأدبية غير الرئيســية ؟ أى نميز مسرحيــة « مجنون

ليلى » عن قصيدة فى رثاء « عبد السلام المويلحى » لأحمد شوقى ، ورواية « عودة الروح » عن أقصوصة « ليلة الزفاف » لتوفيق الحكيم ، وملحمة « الحرافيش » عن مسرحية الفصل الواحد « المطارد » لنجيب محفوظ ؟!

قد يقال بأن الفرق فى هذ التمييز يتبدى فى أن العمل الرئيسى ، يتوافر فيه امتداد طولى مناسب ، يفتقر اليه العمل الثانوى أو غير الرئيسى . فالملحمة — بلاشك — أطول من المسرحية ، والمسرحية أكبر حجما من القصيدة ، والقصيدة أوسع مساحة من بيت شعرى فى الحكمة . الا أن الحجم وحده — مهما بلغ — لايمكن ان يكون الفارق الجوهرى بين العمل الأدبى الرئيسى ، والعمل الأدبى الثانوى أو غير الرئيسى . فقد تكون هناك قصيدة لأبى العلاء المعرى ، أعلى قيمة ، وأوقع تأثيرا من ديوان كامل لشاعر محدث مثلا .

وانما يتجلى هذا الفارق فى أن العمل الأدبى الثانوى لا يقدمنا الا الى عالم الكاتب الشخصى الخاص ، بينما العمل الرئيسى يقودنا الى عالم عام للجميع . فكلما

رددنا النظر فى أشعار نزار قبانى ــ مثلا ــ كلما زدنا معرفة بعالمه الخاص • وعلى النقيض من ذلك مسرحيات وليم شكسبير ، التى كلما تجولنا بفكرنا فى أنحائهـا لا تعلمنا عنه الا شيئا قليلا ، بينما تكشف لنا عن جوانب كثيرة فى عالم الطبيعة الانسانية الذى نتقاسمه جميعا • ولاشك أننا نجد فى أى عمل أدبى كبير ــ مثل « ثرثرة فوق النيل» ، أو « المرايا » لنجيب محفوظ ــ أشـياء لا حصر لها ، مضافة الى وجهة نظر المؤلف الخاصة ، وعالمـه الشخصى •

ان رؤية الكاتب البصيرية ، تعظم وتتسع بتقمصه لشخصيات الأخرين ، وهو فى حالة تعاطف معها ، حتى يرى الآخرين ، كما يرى نفسه • وعندئذ ، يكون قادرا على أن يقـدم ما هو عـالمى ، بالاضافـة الى قيمـة الخصوصـية ، أو الفردية • أى أنه لا يرينا الطبيعـة الخاصة لشخص واحد فحسب ، وانما يطلعنا على طبيعة الانسان فى عموميتها وهى فى نفسه • وهكذا ، اذا كان مؤلف المسرحية ، أو الرواية ، مسئولا عن أن يقدم لنا ــ أولا ، وقبل أى شيء آخر ــ رؤية استبصارية

نافذة ، فيجب عليه ـ اذا ما أراد أن يجعل شخصياته المخلوقة والمخترعة تبدو لنا حقيقية ، وقادرة على التأثير فينا على نحو قوى ، مثلما تؤثر الشخصيات الانسانية التى نعايشها ـ أن يندمج فى مخلوقاته ، ويعيش حياتها، ويرى العالم كما ينبغى أن تراه هى . فاذا ما نجح فى تحقيق ذلك ـ فسيكون ـ بالتالى ـ قادرا على أن يحملنا ـ كمتفرجين ، أو قارئين ـ على أن نندمج فى شخصياته المخترعة . وبهذا ، فان رؤيتنا نحن ، تعتمد فى اكتساب طبيعتها ، على رؤية المؤلف . ومن هنا ، فان القدرة على خلق شخصيات تبدو لنا حقيقية ، وفى مكنتها أن تؤثر فينا ، كما تؤثر الشخصيات الحية ، انما هو فى ذاته دليل على أن رؤية الكاتب الفنية قد حققت هدفها الصحيح .

ومع هذا كله ، يجب ألا يغيب عن الذهن أن الثقافة المثالية لمجتمع ما ، تقوم على الاعتراف بأن رؤية الانسان الأدبية ورؤيته العلمية ، ليستا متناقضتين ، وانما مكملتان لبعضهما ، وأن الجمع الصحيح بينهما ،

يحفز الى الأمل فى الاقتراب من حقيقة النفس البشرية .
واذا كان الفن يرى الانسان عظيما وجليلا ، وله اعتباره الكبير ، وأن قيمته تتجاوز المعايير ، فان العلم يضيف الى ذلك رؤيته للانسان ، كمخلوق ضعيف ، وضئيل نسبيا ، ويجب عليه أن يزن قدراته بحرص قبل أن يحكم على معقوليه أو احتماليه ، أى عمل . واذا كان الانسان مخلوقا حرا ومسئولا ، الا أن حريته ومسئوليته محدودتان بسبب عوامل الوراثة والبيئة ، وما فيه من طاقات ايجابية ، ومواطن ضعف . وكل ذلك ، يجب قياسه بحذر ، اذا ما أريد تحقيق العدالة عند مكافأته ، أو عقابه على تصرفاته . وعلى هذا ، فان الفنان والعالم ليسا منتجين متزاحمين ، وانما هما عاملان متساويان فى الأهمية ، يشتركان معا فى بناء المجتمع ، وتعليم الانسان ، عن طريق جعله يرى الآخرين ، كما يرى هو نفسه ، وكذلك عن طريق الموضوعية ، بجعله يرى نفسه ، كما يراه الآخرون .

جريدة « اخبار اليوم » ١٩٨٢/٥/٢٩ .

فى تعريف مصطلح الأسطورة

من القضايا الفكرية العربيـــة الراهنة ، قضـــية المصطلح الحضارى الأجنبى ، الذى نبحث له عن نظير عربى . ومما يشترط فى هذا النظير ، كفاءته فى احتواء المعنى الجديد وأدائه ، وسهولة نقله من محيط معناه المـــألوف ـــ أو المهجور ـــ الذى عاش فيه حياته ، الى محيط آخر محـــدث ، يكتســـب فيه دلالة جديـــدة ، واشعاعات شخصية مميزة ، تؤكدها الممارسة العملية . ومما يحضرنا ـــ الآن ـــ فى هذا المقام ، وجوب التفريق بين مصطلحى « الأســـطورة » و « الخرافة » اللذين يستخدمان ـــ على الأقل ـــ فى مجال البحث فى علوم

المـأثورات الشعبية ، بينما نستعين بهما ـ نحن دارسو الأدب المسرحى ـ كمصدرين هامين من مصادر التأليف الدرامى ، وخاصـة أن مادتهما كانت تشـكل الهياكل العظمية للتراجيديات الاغريقية الخالدة •

فقد جرى العرف الأدبى فى العالم العربى ، على استخدام كلمتى « أسطورة » و « خرافـة » بمعنى واحد ، وكأنهما لفظتان مترادفتان ، تعيد احداهمـا معنى الأخرى • فمثلا ، كلمة « أسطورة » فى قول الله تعالى : « قـال أساطير الأولين » ، يشرحها العـلامة محمد فريد وجدى فى تفسـيره للمصحف الشريف ، هكذا : « الأساطير ، ما سطره الأقدمون من خرافاتهم » ولو رجعنـا الى المعاجم العربية القديمـة والحديثة ، أو الى قواميس المفردات الانجليزية والعربية ، لوجدناها تقرن الأسطورة بالخرافة ، أو بالحكاية الخيالية التى لا أصـل لها • ولا خطـأ ولا عذل فى ذلك التفسـير أو الترادف على الاطلاق ، لأن العرف هو قاعدة الحكم•

ولكن ، ما نود أن ننبه اليه هنا ، هو استخدام معظم دارسي الفولكلور ونقاد المسرح ومؤلفيه كلمتى « خرافة » ، أو « أسطورة » مقابل أى مصطلح من تلك المصطلحات الانجليزية الثلاثة : legend ، myth folktale . فمثلا ، فى « قاموس علم الاجتماع » لمصنفه الأستاذ الدكتور محمد عاطف غيث يترجم — عند التعريف — مصطلح legend بكلمة « أسطورة » (ص ٢٧٠) ، ومصطلح myth بنفس الكلمة « أسطورة » (ص ٢٩٦) . ولا تثريب على ذلك مطلقا — كما أشرنا — لأن الأعراف العلمية لم تتفق على غير هذا .

بينما تختلف دلالات تلك الكلمات الأجنبية فى ميدان بحوثها المتخصصة . وكان من الضرورى — منذ البداية — أن يتمايز كل مصطلح منها — عند ترجمة المتخصصين بالذات — بمصطلح عربى خاص به مادام لكل منها فى الأصل الغربى معنى محدد . ولعلنى لا أشتط بعيدا اذا ما نوهت بأن تحديد معانى المصطلحات النقدية التى تترجمها ، يعد من ألزم

ضروريات النقد العربى الحديث ، اذا ما أريد دعم مساره ، وانقاذه من فوضى الاستخدامات الاصطلاحية المتباينة •

لذا ، أقترح للمواضعة ، استخدام كلمة « أسطورة » مقابل كلمة myth ، وكلمة « خرافة » لكلمة legend أو saga ، وكلمتى « حكاية شعبية » لكلمتى folktale • على أن تكون كلمة « أسطورة » شاملة للجنس كله ، كاطلاق « الناس » على كل الآدميين ، و « النبات » على كل ما تنبته الأرض • وبالتالى ، عندما نقول بأن « الأساطير مصدر هام من مصادر التأليف المسرحى » ، فان المعنى يكون شموليا ، ويشير الى الأسطورة الخالصة ، والخرافة ، والحكاية الشعبية ، والى ما يمكن أن يتفرع من تلك الأجناس الثلاثة من تصنيفات ثانوية ، وهذا التخصيص المقترح يؤدى بالضرورة الى التفريق الصحيح بين مسميات هامة فى ميدان دراسة المعرفة الشعبية • ومن ثم يستنير البحث فيها ، وتتحدد معالمه ، ويصبح

الاتصال (الأكاديمى) سليما ، بين معطيات هذه المصطلحات العربية ، ونظائرها فى الانجليزية . ولاشك ، أن هذا التفريق الاصطلاحى المقترح ، يحتاج الى تفسير مختصر ، ولو كان أشبه بتعريفات القواميس المتخصصة .

ان الأسطورة الخالصة — myth — تعنى قصة تراثية ، شائعة ، لا أصل لأحداثها أو شخصياتها من واقع ، ويرجع خلقها الى أناس مجهولين عاشوا فى فجر الماضى السحيق ، وفى مجتمع قبلى ، لا يعرف القراءة والكتابة . وبقيت هذه القصة فى هذا المجتمع المحدد ، تنتقل شفاهة من جيل الى جيل ، وتتعرض للتعديل والتغيير خلال سفرها الطويل عبر القرون ، حتى كاد شكلها يستقر عندما عرف مجتمعها الكتابة والتدوين . وبهذا ، كانت الأسطورة تعبيرا عن الذاكرة الجماعية . هذا من ناحية النشأة التاريخية .

أما من الناحية الموضوعية ، فان الأسطورة تعالج موضوعات تتعلق بظواهر الكون والقوى الفوقطبيعية ،

مثل : كيفية خلق السماء والأرض وما فيهما ، ونشأة الآلهة وأنصاف الآلهة ، وما كانت عليه أفعالها وصلاتها ببعضها ، وأصل الحياة البشرية ، وسبب تعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة ، وأسباب الميلاد والموت ، ونحو ذلك . فالانسان الفطرى القديم ، كان يجهل تماما القوانين والمسببات العلمية التى نستخدمها الآن لتفسير الظواهر الطبيعية المحيطة بنا ، مثل : شروق الشمس وغروبها ، أو خسوف القمر ، أو قصف الرعود ، أو هطول الأمطار ، أو انفجار البراكين . ولذا اضطر هذا الانسان البدائى الى وضع تفسيرات خيالية لما يبدو حوله من مظاهر بيئية غامضة ، تستعصى على فهمه . كما أخذ يجسد تلك القوى العلوية ، ويخلع عليها خصائصه البشرية : كالعنف ، والغضب ، والثورة ، والانتقام ، والتسامح ، والرضا ، والحب ، والهدوء . وكأنها تمارس حياة انفعالية كحياته . ومن هنا : استطاع أن ينسج بخياله وتأملاته المنطلقة — التى لا تحدها أية معرفة علمية — قصصا طريفة حول تلك القوى الغيبية . وكانت تلك القصص مفعمة برموز

وايحـــاءات ومسببات وهميـــة ذات دلالات انسانيـــة عميقة • واذا كانت بعض الأساطير تستعصى الآن على التفسير ، فلأنها خلعت رموزها خلال توالى السنين . وبدت مجرد قصة خيالية • ولكن بالرغم من هـــذا ، فان معظم الأساطير لا تزال ـ حتى الآن ـ معينا ثرا . يمد الكتاب والفنانين بموضوعات خصبة ، قادرة على استيعاب مشكلات حية معاصرة •

ولمـــا كانت الأسطورة الخالصة على هـــذا النحو ، محاولة الرجل الفطرى لتفسير ظاهرة كونية ، فقد اعتبرت ارهاصا بدائيا للعلوم الطبيعية •

وعلى هامش هذا التوضيح نتساءل : هل يستطيع كاتب معاصر ذو خيال خصب ، أن يبدع قصة أسطورية على النسق الموروث ؟؟ •• نعم •• يستطيع ذلك بكل تأكيد ، الا أن عمله لن يسمى « أسطورة » ، لأنه يفتقد الخصائص التاريخية التى ذكرناها ، ومن ثم ، يمكن أن يطلق عليه مسمى : « قصة خيالية » •

والخرافة ـ اصطلاحيا ـ تعالج سيرة بطل خالد ،

قد يكون له فى ماضى المجتمع أصل واقعى بسيط ، أو حقيقة تاريخيــة كاملة . الا آن خيالات النـــاس ، وتصوراتهم للمثالية البطولية ، ورغبتهم فى تجســيد تمنياتهم الخفيــة عن طريق اسقاطها فى تصرفات بشرى خارق ، استطاعت ــ بمرور الزمن ــ أن تلصق بنواة الأصل المحدود كما تراكميا من الأحداث ، والوقــائع الفرعية المبتكرة ، مما يتجه بها نحو الصياغة الفنية . ومن هنا ، يصبح من المتعذر ــ فى كثير من الأحيان ـ وضع خط فاصل بين نهاية الحقيقة التاريخية ، وبدايــة الاضافات والتحويرات الشعبية . ولهذا ، تتضمن قصة البطل الخرافى الشعبى عناصر تاريخية ، وأخرى وليدة الخيال والرغبات الجماعية ، بل ــ وفى بعض الأحيان ــ عناصر أسطورية أيضا ، كأن يتدخل اله أو الهة ، أو أية قوة أخرى فوقطبيعية فى حيــاة البطل ، اما على نحو سلبى ، أو ايجابى .

ولمــا كانت الخرافة تعالج آحداثا هامة فى حياة المجتمــع الباكرة ، فقد اعتبرت تمهيــدا أوليا لعــلم التــاريخ .

أما الحكاية الشعبية ، فمعروفة لدى جميع أمم الأرض قاطبة . وهى قصة قصيرة نثرية مجهولة المؤلف : تعيش فى ثقافة المجتمع منطوقة شفاهة ، أو مدونة . أو مطبوعة . لذا ، يمتد المصطلح ــ فى كثير من الأحيان ــ ليشمل قصصا يضعها مؤلف معروف الاسم ، وتستطيع ــ بعد طبعها ، وبفضل خصائصها الشعبية ــ أن تشيع بين الناس ، ويتناقلوها رواية . وتعتبر معرفة اسم مؤلف الحكايات الشعبية ، خصيصة تميزها عن النمطين الاخرين ، أى ــ الأسطورة الخالصة ، والقصة الخرافية . ومن المعروف ، أن الكثير من قصص الأطفال . اما مستمد من مخزن الحكايات الشعبية التراثية ، واما مبتكرة على منوال تقليدى . وقد تستمد مادة الحكاية الخرافية بعض عناصر تكوينها ، من الأساطير ، أو الأحداث التى يقوم بها أبطال خرافيون أو تاريخيون ، أو من النوادر ، وعوالم الحيوانات والطيور والجنيات والعفاريت والجمادات ، أو من فنون السحر ، والمعجزات ، والخوارق .

وتهدف الحكاية الشعبية ـ غالبا ـ الى الامتاع ، وتقديم مغزى أخلاقى ، أو عظة اجتماعية ، أو حكمة مأثورة •

واذا كنا قد اعتبرنا الأسطورة الخالصة ـ كما ألمحنا ـ نواة للعلوم الطبيعية ، والخرافة بذرة لعلم التاريخ ، فان الحكاية الشعبية ، تعد أصلا فجا لفنون القص •

تلك هى أنماط الأسطورة الثلاثة بوجه عام • ولقد أدلى بعض المهتمين بدراستها ، بنظريات خاصة بأصلها ، لا تهمنا هنا ، وانما الذى يهمنا بصفة أساسية ـ كتعليق على هذا التصنيف ـ هو امكانية تداخل حدود تلك الأنماط ، بل وأن تتقارض عناصرها فيما بينها • لذا ، يصعب ـ كثيرا ـ وضع خط فاصل يميز بينها تمييزا قاطعا • فمن السهل العثور على موتيفات معينة ، فى أساطير خالصة ، تتكرر بذاتها فى حكايات شعبية • وبينما ترجع أصول بعض الحكايات الشعبية الى أساطير خالصة ، فان بعض الأساطير الخالصة ، تعود

أصولها الى حكايات شعبية . واذا كان من الممكن ارجاع أصول بعض أبطال القصص الخرافية الى أنهم كانوا فى الأصل آلهه فى أساطير خالصة ، فاننا لا نعدم أن نجد أشخاصا تاريخيين أو خرافيين . وقد تحولوا الى آلهة فى أساطير خالصة ، وهكذا .

والآن ، هل يمكننا ــ عند الدراسة التخصصية ــ أن نفصل بين هذه الأنواع الأسطورية المتمايزة ، فنقول أن قصة ايزيس وأزوريس أسطورة ، وأن سيرة عنترة بن شداد خرافة ، وأن قصص ألف ليلة وليلة حكايات شعبية ؟! وهل يمكننا ــ عند التعميم ــ اطلاق لفظة أسطورة على ذلك كله ؟!

ال B.B.C. ١٩٨١/٩/٩ .

النقد بين الأنثوية والخنثوية

انزعج كثير من الأدباء والنقاد فى العالم العربى ، بما فاجأتهم به مجلة « فصول » ـ فى عدديها الثانى والثالث (يناير ١٩٨١ وأبريل ١٩٨١) ـ من أسماء مدارس نقدية أوربية جديدة ، واتجاهات غريبة فى التحليل الأدبى ، تخالف ما درجوا عليه من خبرات نقدية تقليدية ، بدت كما لو أنها متخلفة أشد التخلف . فمع الألسنية والأسلوبية والارتسامية والبنيوية والسيمولوجية والفنومنولوجية والأنطولوجية والهرمنيوطيقا ـ ونحوها ـ انبثقت زحمة من المشتقات اللغوية والمصطلحات المستحدثة التى يستعصى معظمها

على الترجمة أو التعريب ، والتى يمكن أن يكون بعضها قد تسرب من علوم أخرى يحتاج فهمها الى أن يرجع الناقد (الحقيقى) الى أصول تلك العلوم ، وكأنه لم يكفه هم الاحاطة الواجبة ، بكل تراثه وتراث البشرية ، المتعلق بالأدب والفكر (على الأقل) . وهكذا ، بدت تلك المسميات والمصطلحات الغربيـــة لأدبائنا ، ألغـــازا محيرة ، وكأنها شخبطات الطلاسم ، أو تمتمات التعاويذ السحرية .

والحقيقـــة أن جوانب كثيرة من تلك الدعـــوات النقدية ، لاتزال غامضة الا على أصحابهـــا بأنفسهم ، ولاتزال دائرة الاقتنـــاع بها أو استخدامها محـــدودة الرقعـــة ، وتـــكاد تكون مقصـــورة على متخصصى المتخصصين من هواة التجديد فى النقد الغربى المعاصر . كما أن درجة الثقة المتبادلة بين أصحاب هذه الاتجاهات النقدية وبين الأدبـــاء المبدعين لاتزال متدنية ، بسبب صعوبة محـــاولة الطرف الأول تفسير الطرف الثـــانى تفسيرا موضوعيا علميا . وفى هذا كله ، ما يمكن أن

يخفف من حدة استغراب أدبائنا . ويجد لاستنكارهم عـــذرا •

ولكن اذا ما سلمنا بأن الاعتراض على النظريات الجديدة فى النقد ـــ بل وفى أى ميدان آخر ـــ أمر بدهي ومتوقع ، فيجب أن نتبع ذلك التسليم ، بالايمان بأن الامعان فى المدارسة والمحاورة ـــ غالبا ـــ ما يتيح لكل جديد ، مناطق استقرار فى الثقافة العامة . ثم هوية المواطنـــة بعدما يصبح شيئا مالوفا . واربما مفضـــلا على ما سبقه • وهذه الحركات النقدية الوافدة ـــ التى تأخر التعريف بها ، والتى تبدو الآن شاذة أو مبهمة ... لابد وأن تتاح لها فرصة المعايشة ، حتى يمكن كشف أسرارها والاعتياد عليها ، بالتفسير والممارسة العملية ، والا اتخذنا موقف الرفض من كل جديـــد . وهو أمر تأباه طبيعة التطور الحضارى الحديث • فعندما دعـــا الأستاذ محمد خلف الله ـــ فى الأربعينات ـــ الى تأسيس منهج نقـــدى على قواعـــد من علوم الجمـــال والنفس والتاريخ والاجتماع ـــ وأخذ يردد فى مقالاته كلمـــة سيكلوجية ـــ زمجر فى وجهه المحافظون • بل وعارضه

ـ معارضة شديدة ـ ناقد شاب ؛ كان قادما من جامعات فرنسا حديثا هو الدكتور محمد مندور ، الذى راح يعلن بأن « الاتجاه الذى يدعو اليه الأستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب ، وتذوق الأدب ، وفهم الأدب ، والفرار الى نظريات عامة، لا فائدة منها » . كما قال : ان « المحاولة الثانيـة التى أحاربها بكل قواى ـ وهى فى الحق من مخلفات القرن التاسع عشر فى أوربا ، ومن مخلفات (الأعجمى) قدامة فى الأدب العربى . وأعنى بهـا تطبيق القـوانين التى اهتدت بها العلوم الأخرى على الأدب ، ونقد الأدب » . (الميزان الجديد ـ ص ١٧٦) .

ولكن سرعان ما انهضت دعوة خلف الله بالمدارسة والممارسة ، وأصبح للتحليل النفسى ، والتحليل الاجتماعى فى نقد الأدب العربى أنصار ومتعصبون ، بل وأصبح الدكتور مندور نفسه ـ مع قدوم المدارس النقديـة الجديدة ـ ناقدا اشتراكيا ، ثم أيديولوجيا فى أخريات حياته الأدبية ، بعد أن كان فى بدايتها ناقدا تأثريا يهاجم

دعاة الاستعانة بسعارف العلوم الأخرى فى دراسة الأدب.
وهـكذا ، يتطور الفكر البشرى باستيلاد القـديم ، واحتضان الجديد وتربيته . حتى يكون قديما ولودا .

وانطلاقا من هذا الموقف (الانفتاحى) ، يمكننا التعريف بحركة جديدة ، تدعى النقد الأنثوى . ومن المتوقع ، أن يتمخض هـذا الاتجـاه عن اتجاه فرعى آخر ، يسمى بالنقد الخنثوى (أى الذكرى والأنثوى فى نفس الوقت) . وقبل أن نمضى فى مهمتنا ، يحسن أن نمس مسـا سريعـا الظروف التقريبية التى يعتقد بأنها ـ ضمن عوامل أخرى ـ أدت الى خلق وعى جديد فى أمريكا . ولاشـك أن النظرة المتعمقة للدراسـات الاجتماعيـة والأدبية فيما بعد ، سـتكون أقدر على الاحاطة بتلك العوامل المسببة وتحليلهـا . ولعل أبرز هـذه العوامـل ـ حتى الآن ـ حركات الاحتجـاج الجماعية ، ومظاهر العنف المتتالية ، وتعبيرات السخط والغضب ، التى كانت تجتـاح الولايـات المتحـدة الأمريكيـة فى ستينات القرن الحـالى وسبعيناتـه .

كالاحتجاج ضد حرب فيتنام وما تخلف عنها من ظواهر سياسية واجتماعية واقتصادية سيئة ، وثورات طلاب الجامعات والمعاهد العليا للمطالبة بوقف الحروب ، أو تعديل المناهج الدراسية ، أو المزيد من ممارسة الحريات . بالاضافة الى هذا ، اضرابات الزنوج العنيفة، وقمعها بشتى الوسائل الوحشية حتى ولو كانت مطالبهم عادلة ، وتنادى بالغاء التفرقة العنصرية ، واقرار المساواة فى الحقوق المدنية مع البيض . وهناك أسباب أخرى أسهمت فى بلورة هذا الوعى الجديد مثل ظهور حركات مجتمعية عنيفة وأخرى سلمية . تنادى بتغييرات اجتماعية واقتصادية مختلفة ، كالدعوة الى تحرير المرأة ، ومنحها مزيدا من الحقوق ، وكموجة التحلل الأخلاقى التى جرفت مثاليات الشباب التقليدية وحملته على تحدى المجتمع بممارسة الجنس الحر ، وتعاطى المخدرات ، واللجوء الى العنف ، والسخط الدائم على الوسائل الحضارية الحديثة . أما الأهم من ذلك كله بالنسبة ــ لمجالنا هنا ــ فهو « الاعتقاد بأن شيئا ما فى الوعى الأمريكى لم يكن صحيحا ، وأن اعادة تكييف ما يقال

بأنه تفكير (الرجل) الأمريكى العـام . أمر ضرورى لتصحيح هذا الشيء غير الصحيح » .

وتعتبر دعوة النقد الأدبى الأنثوى جزءا من هذه الحركة المضطرمة العامة فى أمريكا ، ان لم تكن أهم جزء فيها من وجهة النظر الأدبية . ولهذا ، يلاحظ أن كثيرا من الكتابات التى أخـذت لها مكانا فى حـركة النقد الأنثوى ، يرجع تاريخها الى ستينات القرن الحـالى . ثم أخذ صوت الحركة يتعالى فى بواكير السبعينات ، ولربما ساعد على هذا التنشيط تشكيل « لجنة دراسة أوضـاع المرأة ، التابعة لجمعيـة اللغة الحديثـة » عـام ١٩٦٩ .

ومع أن اللغة العربية تتميز على اللغة الانجليزية بوجود صيغة جمع المؤنث السالم ، فاننا سنستخدم ـ عندما نشير الىالمنتميات لهذه الحركة ـ كلمتى الناقدات (الأنثويات) . وهذه الصفة ـ وان كانت تبدو للوهلة الأولى زائدة ، على أساس أن كلمة (الناقدة) تحمل فى معناهاصفة الأنثوية ـ الا أن استخدام الصفة هنا

ضرورى ، للتفريق بين الناقدة بالمفهوم المعتاد ، والناقدة التى تنتمى الى حركة النقد الأنثوى بصفة خاصة .

ان الرأى التقليدى المسلم به — منذ أن عرفت البشرية مهمة النقد — يؤمن بأن النقد الجيد لا علاقة له بنوعية جنس مؤلفه . بينما ترى الناقدة الأنثوية أن النقد الأدبى — اذا ما أريد له ، أن يكون صحيحا ، وفعالا وكاملا ، فعليه — وهو ينادى بالعالمية والشمولية — أن يضع فى اعتباره طبيعة الوعى الأنثوى . ومن هنا ، كان من بين الدعاوى الرئيسية — التى تبشر بها الناقدة الأنثوية — الزعم بأن النقد السابق (على تلك الحركة) كانت تسيطر عليه النظرة الذكورية . ومن ثم ، يجب أن يتحرر من ذلك ، باعادة النظر فيه ، وتضمينه الرؤية الأنثوية ، حتى ولو أدى الأمر — بالضرورة — الى اعادة تنظيم القيم الأدبية ، التى نراها الآن وقد استقرت فى منازلها .

واذا كان البعض منهن ينادى بأن النقدى الأنثوى، يجب أن يكون سياسيا واجتماعيا فى مدخله الى الأدب ،

فان البعض الآخر يرى من الواجب على كل من النقد والأدب أن يتحرك ، ويتخطى حد الذكورة والأنوثة . الى حيث وجهة النظر الخنثوية • ومع أن هناك آراء أخرى فى هذا الموضوع ، فانها ــ بلاشــك ــ ليست قاسما مشتركا بين كل الناقــدات الأنثويات • ولكنهن يكدن يتفقن على مواقف هجومية معينة • فهن يحملن ــ مثلا ــ على الذين قاموا بتنظيم النقد السابق وتعيين مفاهيمــه ، وعلى الذين يدعــون بأن النقــد الأدبى (الجيد) ، لايزال جيدا ، بغض النظر عن ذكورة مؤلفه أو أنثويته ، ثم على الذين ينادون بأن النقد يجب أن يكون (موضوعيا) ، اذا ما أراد أن يكون صحيحــا ومشروعا •

ولقد قامت الباحثة تشرى ريجستر ــ فى مقــال ببليوجرافى لها عن النقد الأنثوى ــ بتشخيصــه فى ثلاثة فروع ، واستطاعت أن تعرف الفرعين الأولين ــ بصفة خاصة ــ تعريفا لا بأس به : فهناك النقد الذى يقوم على تحليل « صــورة المرأة » كما تبدو ــ على نحو دائم تقريبــا ــ فى أعمــال وضعهــا مؤلفون من

الذكور • وهناك دراسة النقد الذى وصلنا من الماضى ووضعه اناث ، كالنافذة والروائية الانجليزية المعروفة فرجينيا وولف (١٨٨٢ ــ ١٩٤١) •

ثم هناك الفرع الثالث الذى يحتاج ــ كما ترى الباحثة المذكورة ــ الى مزيد من التدقيق فى الصياغة ، لأنه قد يصبح أكثر الفروع أهمية • فهو « افتراضى » ، ويضع معايير للأدب الذى يمكن اعتباره (جيدا) من وجهة نظر أنثوية ؟؟ ولعل خير مدخل لتعريف هذا النوع من النقد ــ كما تقول ــ ما يقوم على « الطرق التى يستطيع بها الأدب أن يخدم قضية التحرر » (ص ١٨) • ومن هذه النقطة بالذات ، تثير تشرى ريجستر قضية جدلية هامة • وهى اذا كان للنقد الأدبى نظرة اجتماعية ، فانه سيكون للنقد الأنثوى ــ بالتالى ــ هدف اجتماعى وسياسى فى تلك النظرة • الا أن هذا الموقف سيكون ضد المزاعم (الموضوعية) التى يدعيها النقاد الشكليون والنقاد الجدد ، لأنها ــ أينما تستخدم ــ تعجز عن أن تولى السياق الاجتماعى أى اكتراث •

وقياسا على ذلك ، يمكن اعتبار بعض التفسيرات السيكولوجية قاصرة وناقصة ، لأنها ــ بدورها ــ عاجزة عن فهم الوعى الأنثوى ، بالاضافة الى الاخطاء التى يمكن وقوعها عند التقييم والتفسير . والمثال على هذا القصور والعجز ، يتجلى فى المدخل الأسطورى لكارل يونج . ومما يؤكد ذلك ، تصريح الناقدة أنيس برات ــ فى مقال لها عنوانه : « النقد الأنثوى الجديد ــ ارتياد تاريخ الفضاء الجديد » ــ أنه بالرغم من أنها تمرست بالنقد الأسطورى وداومت على استخدام منهجه ، الا أنها أدركت قصوره عن فهم أدوار النساء . وتدلل على ذلك بقولها : « ان يونج نفسه ــ فى أخريات حياته ــ اعترف بأن احدى المشكلات الرئيسية التى صادفته فى عمله ، كما صادفت أتباعه ، مشكلة الميل الى وضع المرأة « حيث يسقط ظل الرجل . ومن ثم ، لم يكن الا أن يكون عرضة تماما لأن يلخبطها بظله هو نفسه . ولهذا ، عندما أراد أن يصحح من سوء فهمه ، كان أكثر ميلا لأن يغالى فى تقدير المرأة ، ويؤمن بكل ما تتمناه » .

أما الرأى القـائل بأن الحركة الجديدة فى النقد الأنثوى لن تهتم ـ كما هو مؤكد ـ بتطوير رؤيـة أنثوية جديدة فحسب ، وانمـا بتطوير رؤية خنثوية أيضـا ، فيعتبر ـ عند البعض ـ أحـد التعديـلات أو التصويبات المفيدة التى تنجت عن الحركة . والدعوة الى الخنثوية فى ابسـط أشـكالها ـ (والتى يجب ألا يخلط مفهومها بمدلول الشذوذ الجنسى ، أو بالأحرى الجنسى المثلى) ـ تتردد فى تعليقات نقدية كثيرة ، منها تعليقات الناقدة جوزفين دونوفان . فهى تفترض أن الثقافة الأمريكية حتى الآن ، قد تكيفت وصيغت طبقا لوجهة نظر ذكوريه . ومن ثم ، ستعمل الحركة الجديدة النشطة على ضم جماليـات الذكر وأحاسيسـه ، الى جماليات الأنثى وأحاسيسها ، وبالتالى على اثراء تلك الثقافة ، ان لم يكن على تحررها وانطلاقها . ويمكن الرجوع الى هـذا الرأى ـ فى شكل مطول ـ فى مقالة أنيس برات ـ التى سبق الاشارة اليها ـ وفى كتاب خاص وضعته كارولين هيلبرون يدعى « نحو اعتراف بالخنثوية » ، نشر فى نيويورك عام ١٩٧٣ . ويهتم هذا

الكتاب ـ بدرجة ما ـ بما يسمى بـ « الفرضية » الاجتماعية/السياسية لبعض جوانب النقد الأنثوى ، بينما يهتم ـ بدرجة أكبر ـ بتتبع التاريخ المثالى للخنثوية ، وبالتعبير عن الأمل فى « كتابة هذه الأعمال الخنثوية العظيمة ، فى أقرب وقت » (ص ١٧١) .

الملاحظ أن أصوات الدعاة فى هذه الحركة تتزايد ، وانتاجها يتنامى ، مما يؤكد حيويتها وسيطرة روح الحماس عليها . واذا كانت الحركة ـ رغم ذلك ـ لم يفسح لها مكان الاعتراف ـ حتى الآن ـ فى مسيرة النقد الأدبى الأمريكى (الرسمية) ، فان نصيراتها يطالبن بهذا المكان ، ويؤمن بأن مرور الزمن سيحمل خصومهن على الاعتراف بهن .

واذا كانت هذه المقالة التى بين أيدينا قد اعتمدت ـ بصفة أساسية ـ على مقال نشر عن تلك الحركة ـ فى كتاب عام موجز عن مناهج النقد الأدبى

A Handbook of Critical Approaches to literature. By Wilfred L. Guerin and others London : Harper and Row , 1979.

فان هناك مراجع أخرى عديدة فى هذا الموضوع .

جريدة « أخبار اليوم » ١٩٨١/١٠/٣١ .

أهم ما صدر للمؤلف ـ القاهرة

- الآلهة والبشر (شعر) ـ المكتب الدولى للترجمة والنشر ـ ١٩٥٧ .
- خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٦٣ .
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار الشعب ـ ١٩٧١ .
- تحقيق مسرحية « القضاء والقدر » ـ خليل مطران ـ هيئة الكتاب ١٩٧٦ .
- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك) ـ دار المعارف ـ ١٩٧٧ .
- هل الدراما فن جميل ؟؟ (سلسلة اقرأ) ـ دار المعارف ـ ١٩٧٨ .
- آفاق فى المسرح العالمى ـ المركز العربى للبحث والنشر ـ ١٩٨١ .

- افاق فى المسرح العربى ــ المركز العربى للبحث والنشر ــ ١٩٨٣ .
- مقالات فى النقد الأدبى ــ دار المعارف ــ ١٩٨٢ .
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) ــ الأنجلو ــ ١٩٨٣ .
- من حصاد الدراما والنقد ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٨٧ .
- هوامش فى الدراما والنقد (المكتبة الثقافية) ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٨٨ .
- اجنحة الملائكة (مسرحيات قصيرة مترجمة) ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٨٨ .

تحت الطبع :

ــ مروبة شكسبير (دراسات) .

رطل اللحم (مسرحية) .

الفهــرس

الصفحة

الصفحة

رقم الايداع ١٩٨٨/٣٣٢٣

الترقيم الدولى ٣ ـ ١٧٤٩ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة فى الدراما ، والنقد النظرى والتطبيقى ، اختيرت ـ فى حدود المساحة المتاحة هنا ـ مما نشر فى صحف ومجلات وإذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا تفسح صدرها ـ عادة ـ للدراسات أو البحوث المتخصّصة المطوّلة . ولكنها ـ فى نفس الوقت ـ تحرص على المشاركة فى تثقيف قارئيها ، بإطلاعهم على معارف شتى فى ميادين الثقافة والفكر ، ولذلك ، كانت تلك المقالات القصيرة ـ عند التحرير ـ خاضعة لسلطة الحيّز المكانى والزمانى الجدّ محدود .

إبراهيم حمادة

الكتاب القادم :
العقاد فيلسوف التاريخ
محمد عبد الواحد حجازى

٧٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب